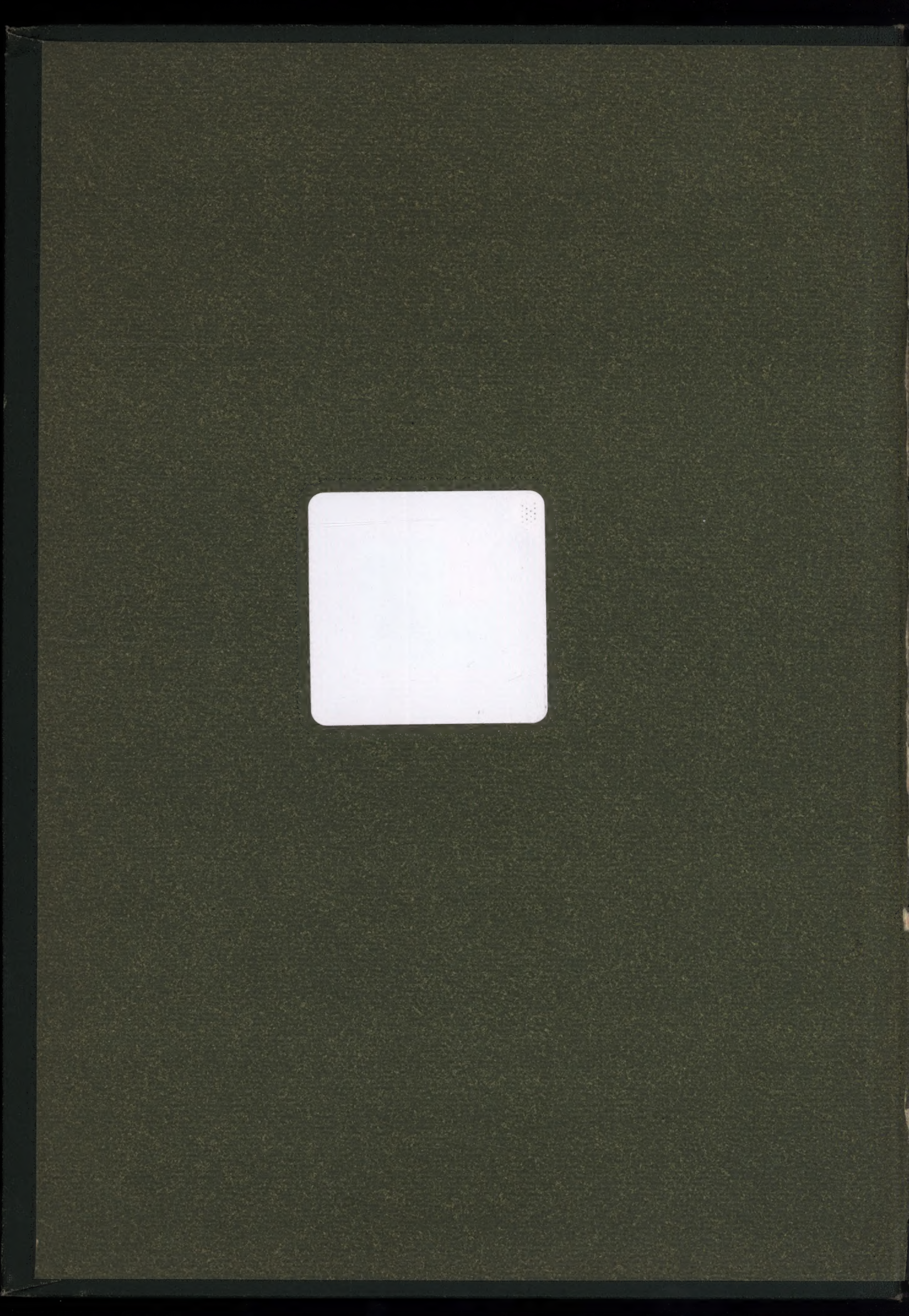
KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN VII

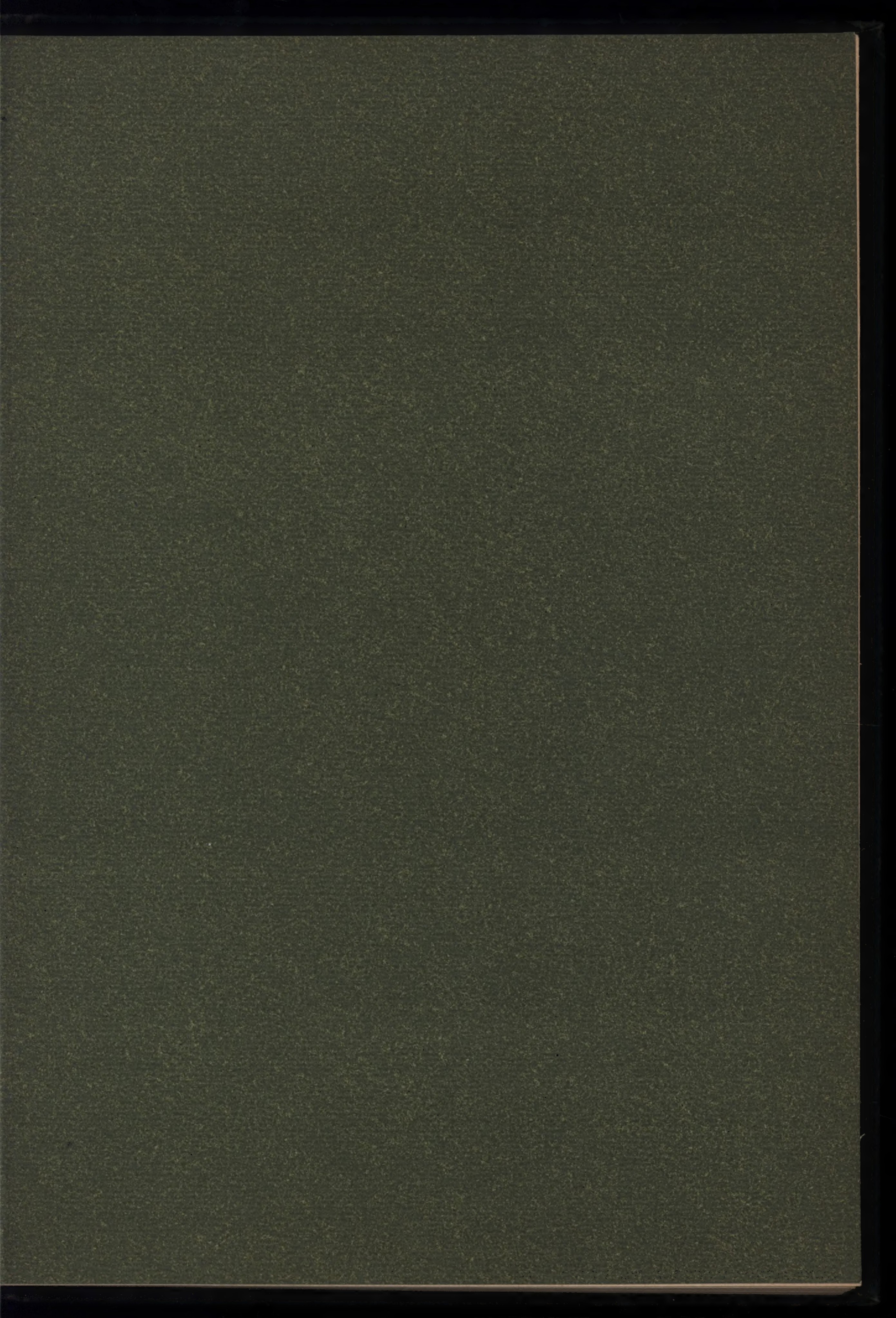
DER URSPRUNG DES DONAUSTILES

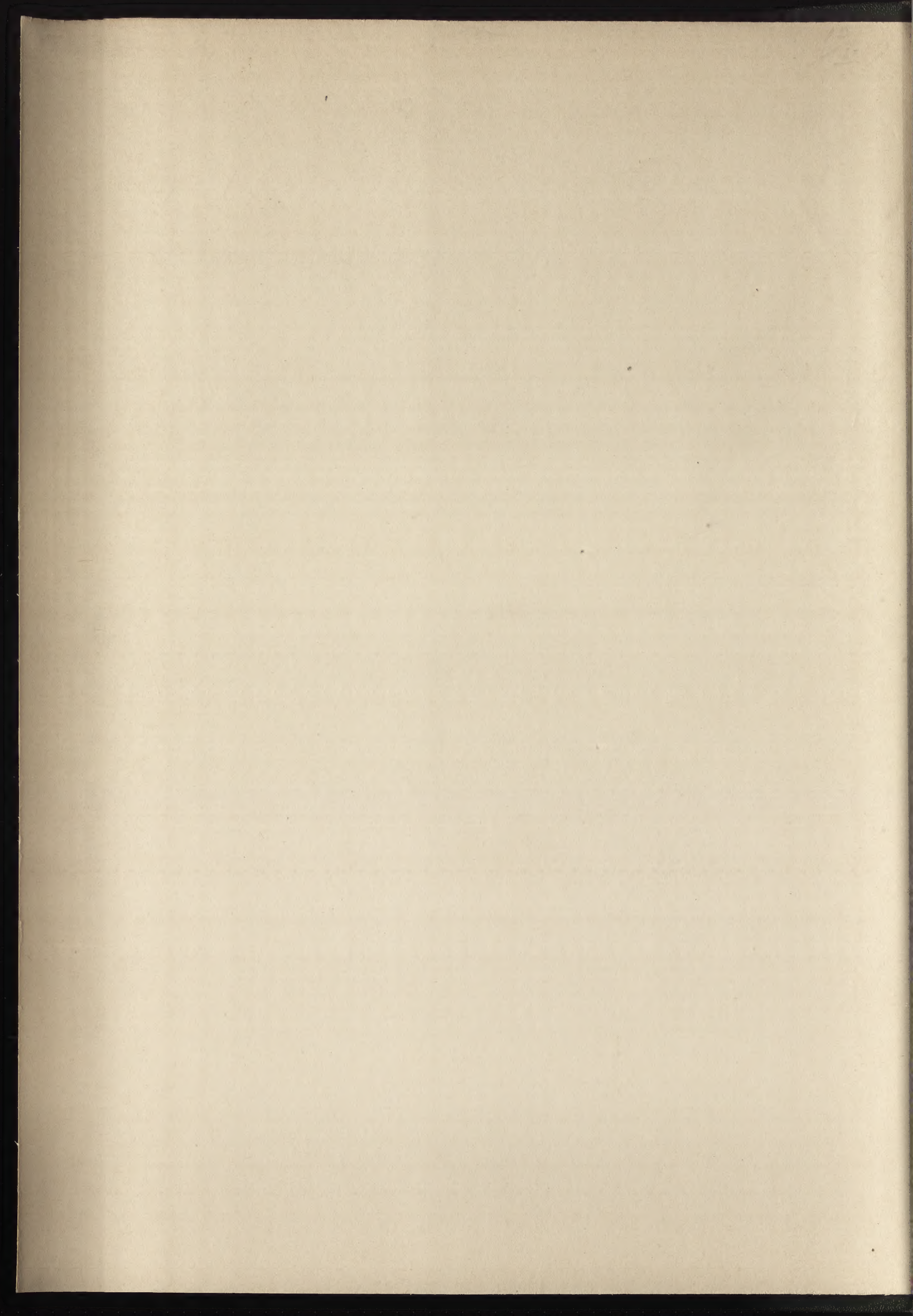
EIN STÜCK ENTWICKELUNGSGESCHICHTE DEUTSCHER MALEREI



KARL W. HIERSEMANN LEIPZIG 1907







$150.–

KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN

VII

KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN

VII

HERMANN VOSS

DER URSPRUNG DES DONAUSTILS
EIN STÜCK ENTWICKELUNGS-GESCHICHTE DEUTSCHER MALEREI

MIT 30 ABBILDUNGEN AUF 14 TAFELN UND IM TEXT



LEIPZIG 1907 VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN

DER URSPRUNG DES DONAUSTILES

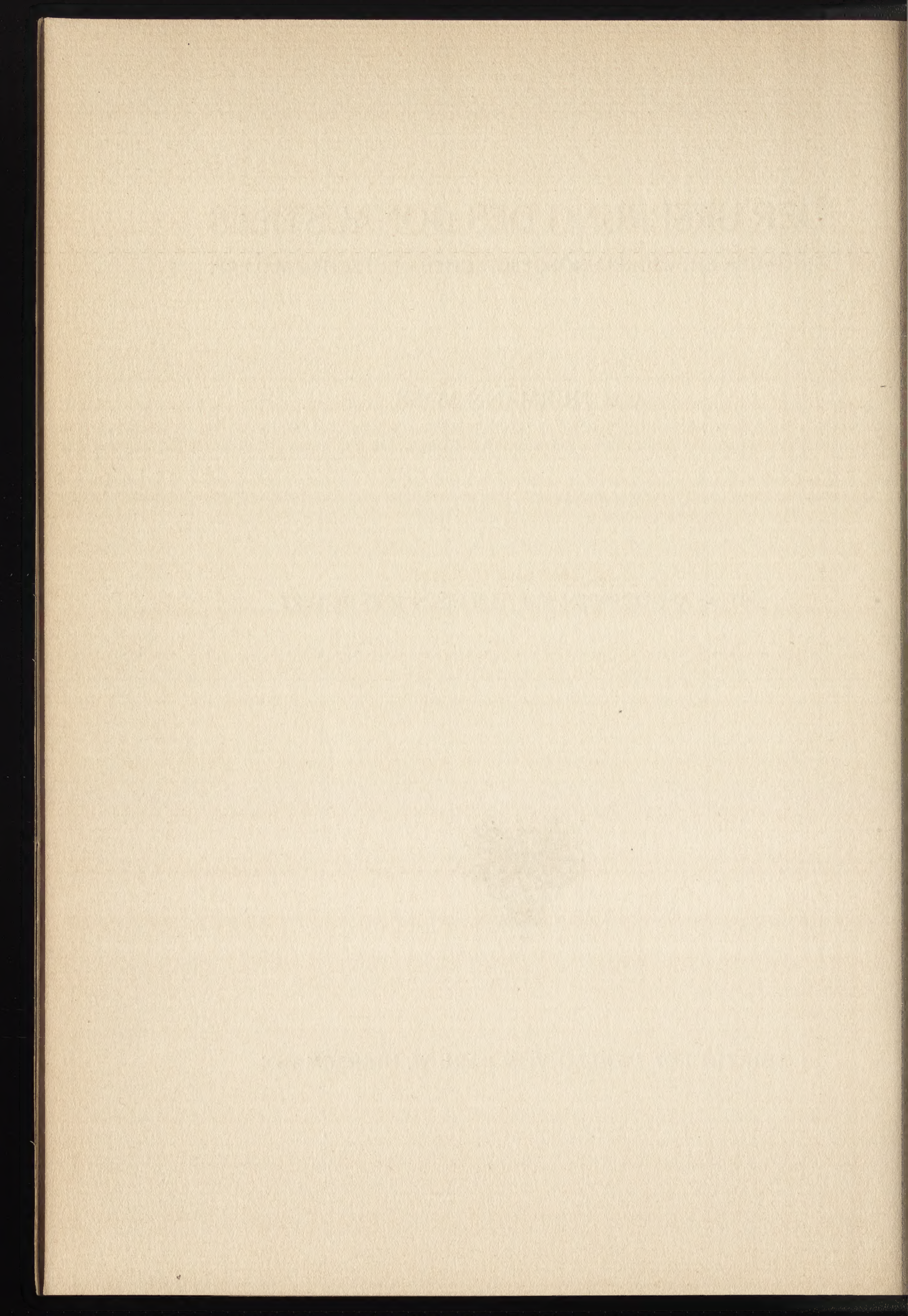
EIN STÜCK ENTWICKELUNGSGESCHICHTE DEUTSCHER MALEREI

VON HERMANN VOSS

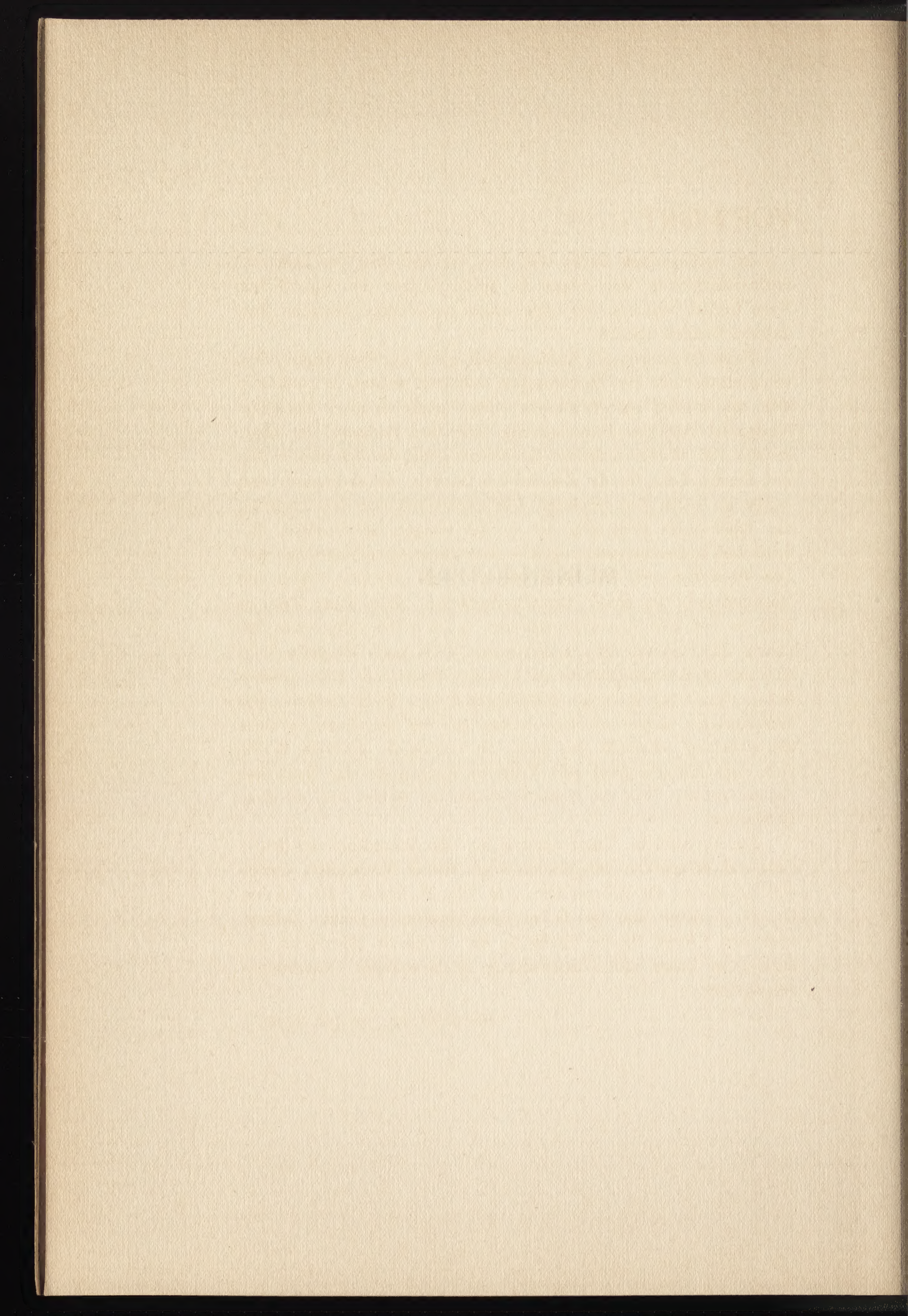
MIT 30 ABBILDUNGEN AUF 16 TAFELN UND IM TEXT



LEIPZIG 1907 VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN



MEINEN ELTERN



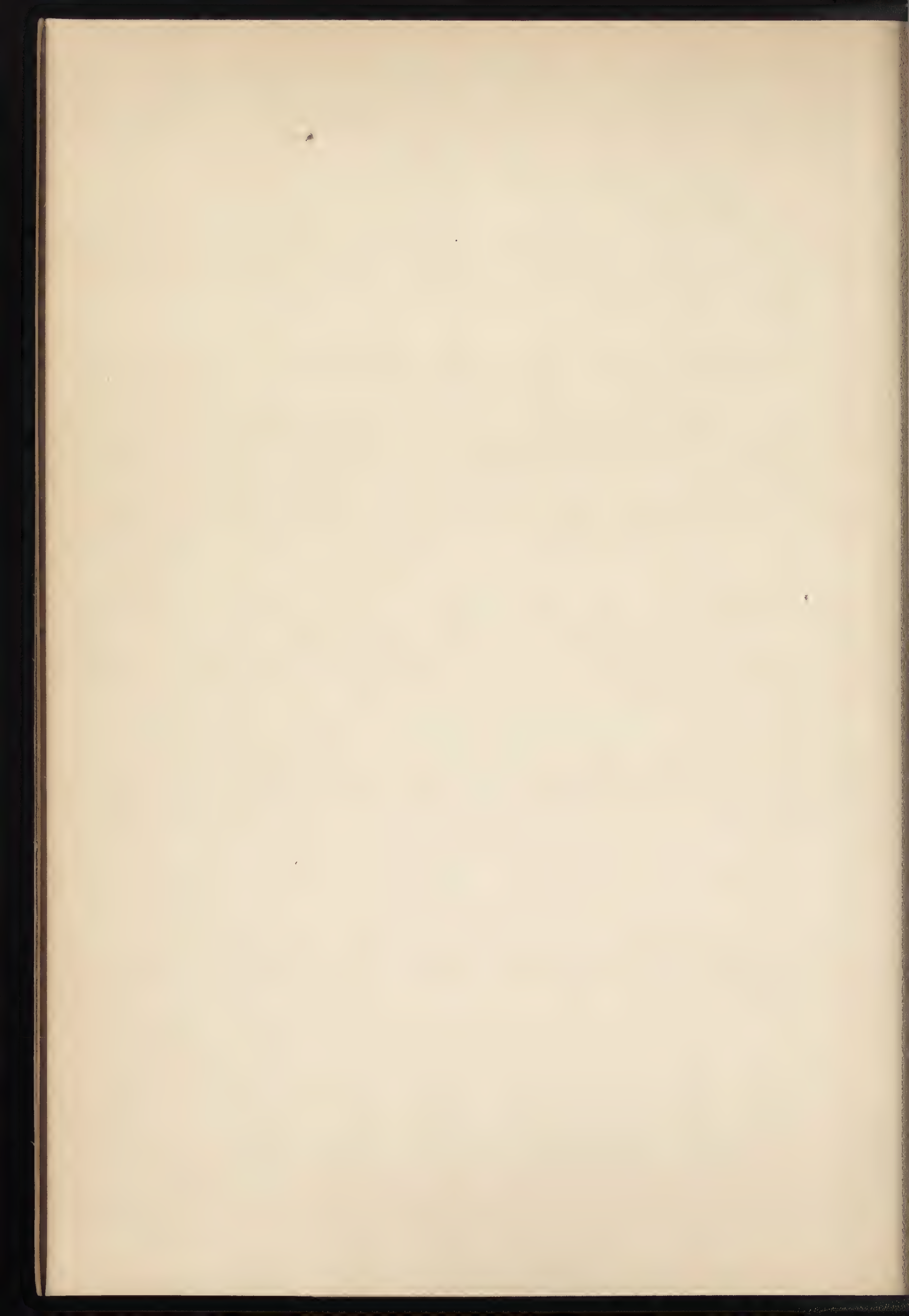
VORWORT

Im vorliegenden Buche sind drei Arbeiten über den Donaustil aneinandergereiht, von denen die beiden letzten den eigentlichen Kern bilden, während die erste einige notwendige kritische Voruntersuchungen enthält.

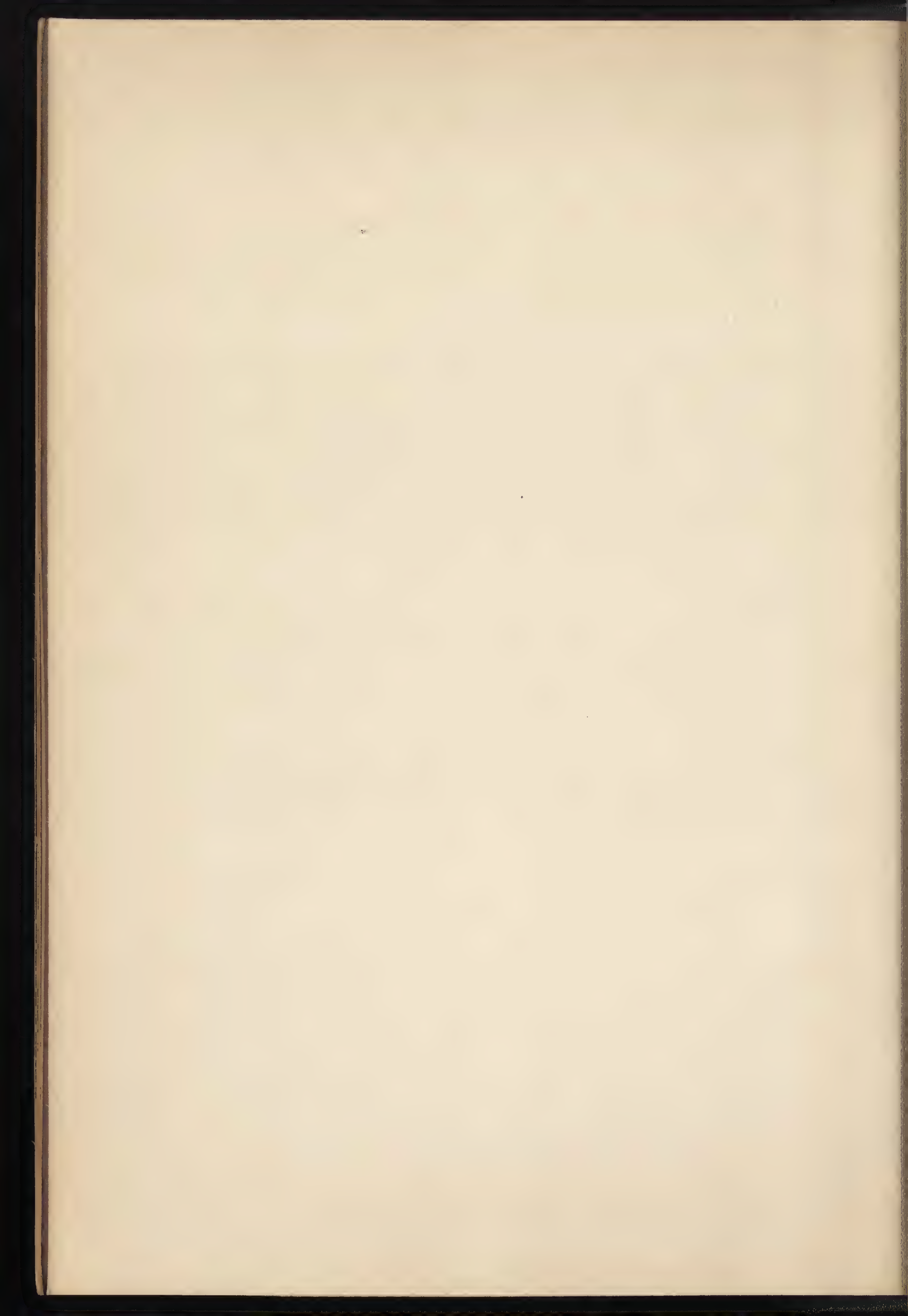
Hervorgegangen aus Spezialbeschäftigung mit Wolf Huber, dem von anderer Seite eine Monographie gewidmet werden soll, wuchsen sich die Studien des Verfassers immer mehr zu einer entwickelungsgeschichtlichen Untersuchung über den Donaustil im allgemeinen aus. Was an einzelnen Resultaten seiner Studien über Huber und dessen Kreis für die Zwecke des Ganzen von Bedeutung war, wurde im ersten Teil vereinigt. Der zweite Teil, der den Ursprung des Donaustiles behandelt, ist — bei einigen notwendigen stilkritischen Einzeluntersuchungen — entwicklungsgeschichtlicher Art. Das Bestreben den Donaustil genetisch zu erfassen, führte mit Notwendigkeit zu dieser Betrachtungsweise. Der dritte Teil, in dem es auf eine Charakteristik des Stiles selber abgesehen ist, nimmt die Resultate der beiden ersten Teile nach Möglichkeit in sich auf und verarbeitet sie nach neuen Prinzipien. Eine gewisse Schwierigkeit lag darin die Einheitlichkeit des Charakterbildes, die hier zunächst einmal zu betonen war, mit der Anerkennung einer Entwickelung innerhalb des Stiles zu versöhnen. Endlich finden sich zwei Exkurse über rein kritische Fragen an das Ende des Ganzen gestellt. Für die Haupttendenzen der Arbeit sind sie ohne Bedeutung.

Für freundliche Unterstützung bei der Sammlung des Materiales sei namentlich den Herren Prof. Daniel Burckhardt, Campbell Dodgson, Dr. Dörnhöffer, Dr. Ph. M. Halm, Dr. Meder, Dr. W. Schmidt und Dr. G. v. Térey bestens gedankt. Seinem verehrten Lehrer Henry Thode ist der Verfasser für reiche Anregung in Lehre und Unterweisung zu besonderer Dankbarkeit verpflichtet.

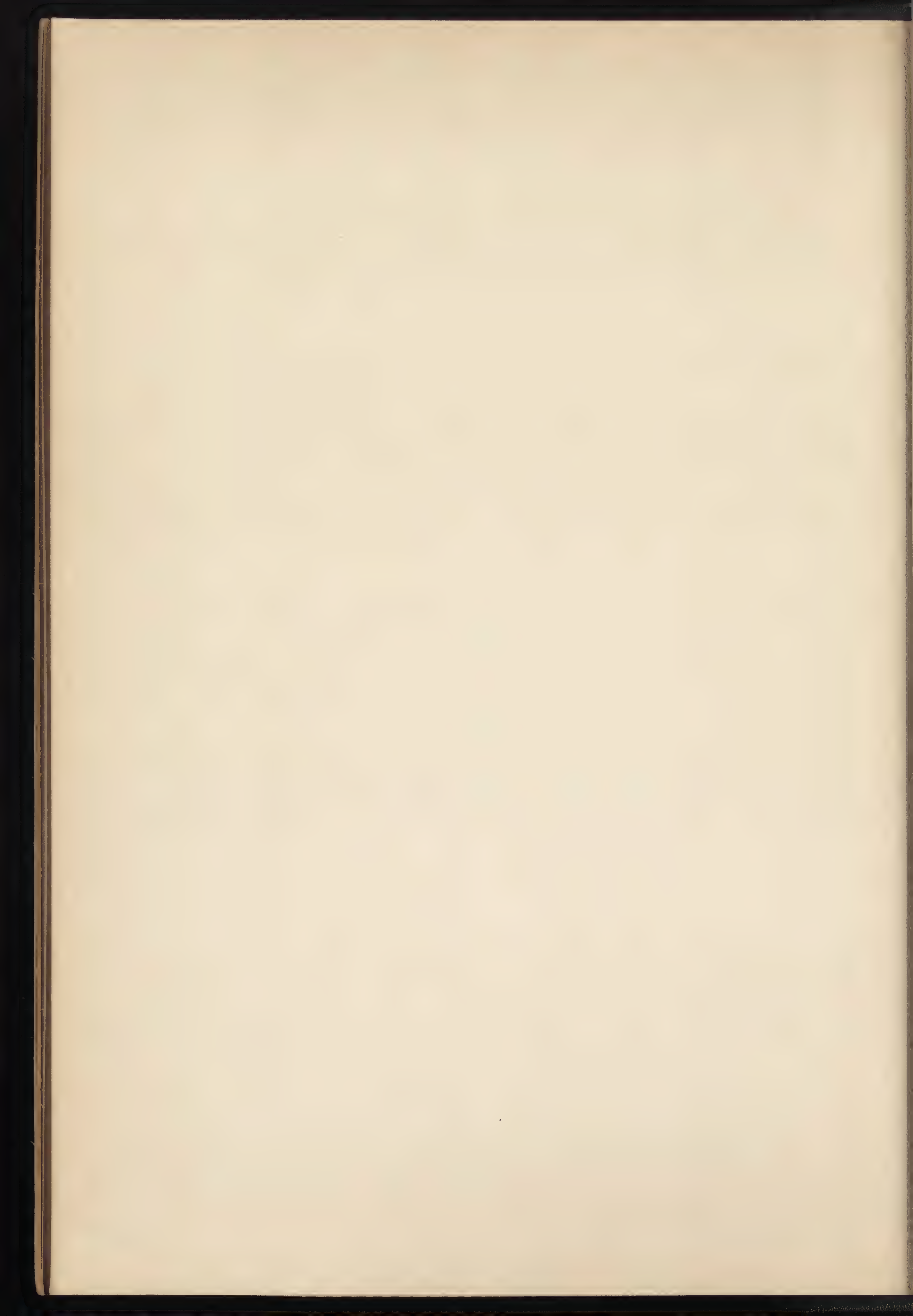
Heidelberg, im Juli 1906.



INHALTSVERZEICHNIS



VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN



ERSTER TEIL ⚭ ÜBER WOLF HUBER UND EINIGE MEISTER SEINER UMGEBUNG

1. WOLF HUBER ALS MALER

⚭ Eine Reihe von mehr oder minder selbständigen Künstlern vom Anfang des 16. Jahrhunderts, die sich um die Persönlichkeit Altdorfers scharen, bildet in ihrer Gesamtheit und in der Gemeinsamkeit ihrer künstlerischen Art eine Gruppe, die man sich gewöhnt hat als Donaustil zu bezeichnen. Die originellste und vielseitigste Persönlichkeit des Kreises um Altdorfer ist, wenn man von dem überragenden Regensburger Meister selber absieht, sicherlich Wolf Huber von Passau. Es sind vorwiegend Arbeiten von kleinerem Umfange, durch die er uns bekannt ist, Zeichnungen, die zumeist mit der Feder ausgeführt sind, und Holzschnitte. Gegenüber dem Regensburger Meister vertritt er bei aller Verwandtschaft doch eine andere geistige Welt; in Figuren und Landschaften hat er seinen eigenen kräftigen Ton. Dabei ist er kein so frisches, heiter plauderndes Kind wie jener; der Ausdruck des lachenden Lebens, die Kunst des umständlichen und geistreich-beredten Vortrages bleibt ihm versagt: er fühlt sich sogar selber nicht frei von Zweifeln und von Unsicherheit. Seine künstlerischen Interessen sind sehr vielseitig; mit der italienischen Renaissance wie mit der deutschen Spätgotik, mit Altdorfer wie mit Dürer hat er sich beschäftigt, hat die Tiroler Perspektiviker studiert und sogar — wie nach der Pause einer seiner Kompositionen in Basel zu sagen ist[1] — barocke Anwandlungen gehabt. Bei aller Zugänglichkeit für fremde Anregungen aber bleibt er eine eigene, auf sich selbst gestellte Persönlichkeit, ein unbefangener Betrachter der Natur, ein Mensch, der das Kleinste und Geringste mit eigenen Augen sieht, der das Heimatliche nicht verachtet, sondern mit inniger Liebe umschließt, und der dabei überall hinausdrängt zur Darstellung des großen universellen Naturganzen.

Seine Zeichnungen, die ihn wohl zuerst der Welt einigermaßen bekannt gemacht haben, sind in den Kabinetten von Berlin, Erlangen, Budapest, Dresden, Wien, München, Basel, Nürnberg, Mai-

[1] Vgl. weiterhin.

land, London und einigen anderen verteilt; es sind zumeist landschaftliche Skizzen von unsäglich feinem Zuge der Linie, von keuscher Verliebtheit in alles knospenhaft Zarte und jungfräulich Schüchterne. Wenn man seine figürlichen Darstellungen und Studienköpfe kennen lernt, ist man zuerst erstaunt zu sehen, daß in dem sinnigen Betrachter der Natur eine Seele steckt, die ihn zur bedingungslosen Wiedergabe des Charakteristischen und Häßlichen treibt, begreift aber bald, daß ein Geist, der in der Natur die Schönheit so ganz im Individuellen, landschaftlich Sonderhaften sucht, auch in der Auffassung des Menschen nur das Individuelle und sichtbar von der Hand der Natur Geprägte gelten lassen kann. Von der Entwickelung dieses Künstlers waren durch W. Schmidt insofern falsche Begriffe gegeben worden, als er ihm Zeichnungen aus den ersten Jahren des 16. Jahrh. zuteilen zu können glaubte, während in Wirklichkeit das früheste Blatt, das in Nürnberg aufbewahrt wird, erst vom Jahre 1510 herrührt. Eine von Meder (Albert.-Publ. 384) publizierte Federskizze „Golgatha" scheint allerdings, nach der Reproduktion beurteilt, das Datum 1502 zu tragen, vergleicht man aber das in Budapest aufbewahrte Original, so liest man deutlich an Stelle der o eine 1 und erkennt in dem ihr vorgesetzten Halbkreis einen Strich in den Wolken, der zufällig an diese Stelle geriet. Andere Zeichnungen aus den folgenden Jahren und Dezennien schließen sich dem Nürnberger Blatt an, die späteste unter ihnen, die ein Datum trägt, ist ein Frauenkopf der Albertina von 1544 (Albert.-Publ. 371). Die Tätigkeit des Künstlers läßt sich also, wenn runde Zahlen genannt sein sollen, zwischen 1510 und 1545 eingrenzen.

Es ist nun ein entschiedenes Verdienst Schmidt's, daß er den bekannten Griffelarbeiten Hubers ein mit W. H. monogrammiertes und 1521 datiertes Gemälde, eine Beweinung Christi zufügte, das sich zusammen mit der zugehörigen Predella in Feldkirch im Voralberg befindet, dem Geburtsorte des Künstlers. Diese Zuschreibung bedarf keines Beweises mehr, da sie stilistisch sofort einleuchtet und zudem durch das Monogramm und ein 1833 noch erhaltenes Aktenstück gestützt wird.[2]

[2] Man lese wegen dieses Aktenstückes nach bei W. Schmidt, Rep. 16, S. 148.

Was sich an dem Werke als stilistisch bemerkenswert darstellt, ist außer den Eigentümlichkeiten der kurzen Figuren mit ihren rundlichen Gebärden, den breiten Köpfen und den kurzen, voll gebildeten Extremitäten, den Eigenheiten des Landschaftlichen im Hintergrunde und in den Bäumen des Mittel- und Vordergrundes der räumliche Gesamteindruck mit den relativ kleinen Gestalten, die sich dem Eindrucke der Szenerie im ganzen einordnen, und der intime und doch großartige Charakter dieser Landschaftsszenerie.

Schon in der figuralen Anordnung des Bildes ist der Wille zum Weiträumigen bemerkbar. Wie sich in einem Bouquet Blume neben Blume aneinanderdrängt, so ordnete noch Dürer die Köpfe seiner Figuren in den Beweinungen neben und übereinander an; Huber verzichtet auf solch ein Arrangieren im Sinne des deutschen spätgotischen Kastenreliefs und stellt seine Gestalten voll und rund umrissen näher und ferner voneinander und vom Beschauer auf. Seine Gruppierung ist die räumlich vorgeschrittenere, aber auch die weniger monumentale, die intime.

Dieser Geist der Intimität ist nun vorherrschend im ganzen Bilde. Man wird bei den Figuren keine althergebrachten starken Gesten finden, wie bei Dürer die geöffneten, gewaltsam über das Haupt emporgeworfenen Hände, die über der Brust zusammengekrampften Finger, sondern Alles ist still, wie beim Anblick eines teuren Toten, von dem man weiß, wie viel er gelitten hat, und welche Befreiung dem gequälten Leibe die Ruhe des Todes gibt. Maria, die ihre Hände über der Brust gekreuzt hat, schaut leicht geöffneten Mundes (sie scheint leise zu seufzen) auf ihren Sohn herab, Johannes betrachtet den Leichnam voll Wehmut, Magdalena sinnt träumerisch über das Geheimnis dieses Lebens und Sterbens nach, während ein sie tröstend umfassendes älteres Weib großäugig zum Bilde herausschaut. Von Figur zu Figur schreitend sind wir der vordersten Schicht des Bildes langsam näher gekommen: jetzt steht die kompositionell wichtige Gestalt des Nikodemus (mit dem Salbengefäß) direkt vor uns. Er ist halb vom Rücken gegeben und schließt durch seine vorgeneigte Haltung die Gruppe auf dieser Seite sehr glücklich ab. Auch sein leicht sich zusammenbiegender Leib spricht in seinen bloßen Umrissen von verhaltener Trauer,

während in dem nun folgenden Joseph von Arimathia der Ausdruck des Schmerzes ganz unmittelbar und dabei unendlich milde durchbricht. Der Komposition dient diese Figur nicht nur als endgültige Festlegung der Gruppe nach links, sondern auch als Überleitung, räumlich und linear, zu der nach hinten abschließenden, schon zum Mittelgrund gehörigen Gestalt unten am Kreuze. Es ist einer der Träger, jugendlich aussehend, aber doch unbestimmbaren Alters, der, noch am Kreuzesstamm zurückgeblieben, zu den Trauernden herabsieht und sich, gegen das Holz gelehnt, sanft in den Schmerz der übrigen versenkt. Noch mehr als irgend eine andere ist diese Figur das ausschließliche Eigentum des Künstlers, da sie nicht nur in den sonstigen Beweinungen an dieser Stelle fehlt, sondern auch an sich im Gefühl etwas durchaus Neues und Eigenes bietet. Das Überraschendste von allem aber ist die Landschaft selber, oder vielmehr die Empfindung für die Seele in der Landschaft, welche es dem Künstler eingab in einem träumerisch abgelegenen Flußtal mit kleinem Städtchen und hohen Bergen am Horizont, in verstecktem Tannengewirr und streifig über den Abendhimmel gezogenen Wolken den Ton der menschlichen Empfindung so fein und richtig zu ertasten. Denn so wie dieses Tal ein Ort ist, lauschig abgelegen und weitausblickend zugleich, so hat auch die Handlung im Vordergrunde, die Beweinung des Heilands, ebensowohl etwas Stilles und Abgeschiedenes wie etwas bedeutsam Typisches, das weit hinausschaut in alle Zeiten.

Beim ersten Anblick des Altares fiel uns die Ähnlichkeit mit Altdorfer auf: wir dürfen indes die Abweichungen nicht übersehen. Sie liegen einmal, sofort zu erkennen, im Charakter des Kolorites. Es fehlt durchaus die fröhliche Buntheit des Regensburgers, sein lachendes Rot, sein Grasgrün, sein leuchtendes Ultramarin und seine helle Gesamtstimmung. Hier ist alles gedämpft, gehalten und tief. Besonders charakteristisch ein Rostrot, ein nach Orange sich neigendes Gelb, ein schwaches trübes Blau, und ein ähnlich ins Grau gehendes Grün. Diese Farbenzusammenstellung, so originell und selbstempfunden sie ist, mag am ehesten, wenngleich sehr schwach, an manche Bilder der Augsburger Schule erinnern: der Art des Altdorfer jedenfalls steht sie völlig fern.



Abb. 1 WOLF HUBER, BEWEINUNG CHRISTI
Feldkirch



Abb. 2 WOLF HUBER, ABSCHIED CHRISTI
Berlin, Sammlung von Kaufmann



Ebenso abweichend von diesem aber sind die Formen und Typen der Figuren. Es ist bekannt, daß Altdorfer seine Gestalten gern in das Feine und Schlanke idealisiert: dagegen sehe man hier, wie untersetzt etwa Nikodemus aufgefaßt ist, wie breit die Typen des Johannes, der Maria und der Magdalena gewählt sind. Gedrungen und dick sind auch die Extremitäten gebildet, besonders ersichtlich in den Füßen Christi, den Händen Mariae, die man sich gut einprägen möge, und der einen Hand des Johannes. In das Breitrundliche umstilisiert sind alle Gliedmaßen am Akt: die Brust, die Oberschenkel, die kolbenmäßig verdickten Waden, die Unterarme. Indem aber die Gelenke wieder auffallend dünn gegeben sind, entsteht ein Wogen und Schwanken der Linie, das man auch an den Kleidungen und sogar an den Formen der Landschaft beobachten mag, und das ein eigentümliches Schönheitsideal verrät. Jch meine, wir haben es hier mit einer allgemein österreichischen Erscheinung zu tun: auch bei Pfennig und dem Meister R. F. (Rueland Frühauf) wird man dies gewisse unanatomische, schaukelnde Auf und Nieder der Formen, sei es in den Armen, den Bärten, den Gesichtern finden: gewiß haben die Österreicher zu jener Zeit gerade hierin ein besonderes Schönheitsgefühl betätigt. In der Zeichnung des Akzessorischen wird man ebenfalls auf manche von Altdorfer weit abweichende Züge stoßen, wo vor allem auf eine weniger miniaturhaft feine und blumige Ornamentik in den Schmuckteilen der Gewänder; und begegnet man auch wohl in den Trachten manchen Sonderbarkeiten gerade wie bei Altdorfer, so sind sie doch anderer Art: Dinge, wie die Mütze des Nikodemus, wie seine seltsamen Ärmel würden in Regensburg recht befremdlich erscheinen, unterscheiden sich übrigens ganz allgemein von allem Gleichzeitigen in der deutschen Kunst.

Auch das Landschaftliche, so unverkennbar es in der Anlage sich Altdorfer nähert (man sehe die linke Baumgruppe und beachte, wie der stark verkürzte Kreuzesstamm dazu gestellt ist) weicht im Eindruck von der Regensburger Art durchaus ab. Nur in seinen früheren Werken hat es Altdorfer überhaupt versucht, eine einheitliche dämmerige Beleuchtung zu geben, niemals jedoch in diesem weder goldigen noch braunen, sondern bei aller Tiefe

bleichen Ton. Es liegt etwas magisch-Anziehendes in einer solchen Lichtwirkung, und man vergißt ihren ersten Eindruck nicht leicht. Kann man ihr nun aber nachrühmen, daß sie in durchaus reiner reiner Farbenharmonie (die im damaligen Deutschland eigentlich nur Grünewald besaß) konzipiert sein? Ich glaube nicht. Es sind zwar feine Zusammenklänge im Einzelnen da, wie besonders das lichtere und dunklere Karmin des Joseph und das Rosa des jungen Trägers, allein z. B. Nikodemus in seinem Orange und Weißblau ist mindestens außerordentlich gewagt, auch das Zinnober, in das Johannes getaucht ist, geht nicht rein mit anderen roten und gelben Tönen zusammen. Gleichwohl: die Wirkung der Beleuchtung stören diese Einzelheiten nicht, wie denn überhaupt oft das stark ausgeprägte Lichtgefühl der deutschen Malerei über die Ungleichmäßigkeiten des Kolorits hinweghilft.

Zu dem Hauptbilde der Beweinung gehört die Predella mit dem Schweißtuch der Veronika, gehalten von zwei Engeln. Hierin ist die ganze Behandlungsweise einfacher, zeichnerischer; und der erste Anblick macht einigermaßen stutzen. Soviel ist offenbar: der Künstler kannte den Dürerschen Stich (B. 25); und obgleich er ihn sehr frei benutzte, sind doch auch Eigentümlichkeiten der Formensprache des Vorbildes in die Nachbildung übergegangen. Besonders merkt man das an der Behandlung des nachflatternden Gewandes und in dem Typus Christi, der in seiner formalen Korrektheit ganz vom Typus auf der Beweinung abweicht. Am stärksten geändert ist die Verteilung der Massen auf der Fläche, und zwar mit bestimmter künstlerischer Absicht. Das Antlitz Christi hat an Bedeutung gewonnen, indem es aus seiner engen Verbindung mit den Köpfen der Engel gelöst wurde. Bei den Neigungen dieser beiden Köpfe ward die linke mit der rechten Bildhälfte vertauscht, neu geschaffen wurde Ausdruck und Typus, und frei hinzugefügt ist die Landschaft unten mit der Schattenburg ob Feldkirch. Interessant, daß auch hier, wo es sachlich einigermaßen unmotiviert ist, Landschaftliches gezeigt wird. Man kann allerdings einwenden, daß der Ausdruck des Aufwärtsschwebens auf diese Weise klarer herauskommen mußte, doch fragt sich, ob das wirklich in der Absicht des Künstlers lag. Jedenfalls hat er mit seiner Fassung

den alten, tektonisch gebundenen schwäbischen Typus durchaus ins selbständig Bildmäßige und frei Erzählende übertragen. Die farbige Behandlung ist hier besonders einfach: Grün und Rot dominieren; es sekundieren verschiedene Arten von Blau, die wieder bis ins Grünlichgraue spielen, ein Grau und ein Braun.

Ganz unmittelbar an den Feldkircher Altar schließt sich ein kleineres Bild bei R. v. Kaufmann in Berlin an, den Abschied Christi von den Seinen darstellend. Richtig bestimmt wurde es durch Max Friedländer. Was wieder auf den ersten Blick den Gedanken an Altdorfer verwehrt, so sehr ihn die Raumverhältnisse herausfordern, ist der mildere Farbencharakter. Christus in mattem Blaugrün und trübem Zinnober, die übrigen Gestalten in weißlichen, rosalichen, bläulichen Tönen, die Landschaft nicht sehr hell, in bläulich grünlichem Ton. Der Himmel bewölkt, aber leichter, flockiger: man spürt die leise Bewegung der Luft. Auch die Komposition so übereinstimmend wie bei der Verschiedenheit des Gegenstandes nur möglich: links wieder die Konfiguration von Fachwerkbau und Baumgezweig, rechts eine Weide, dazwischen in der Ferne Landschaft mit Bergen, Felsen und Wasser und vorn die ähnlich angeordnete Gruppe des Abschiedes, wo die zuvorderst stehende Frau in Weißblau, den Nikodemus des Altars, die dahinter herankommende den Alten seitlich hinter Nikodemus kompositionell wiederbringt. Aber auch mit der entsprechenden Szene in Dürers Marienleben hat die Komposition Verwandtschaft, bis auf die bei Huber zugefügte, für ihn so charakteristische vorn stehende Frau. Der Sinn des Vorganges freilich ist abweichend genug interpretiert: das ungemein herbe, große Drama ist zu süßer Melancholie herabgestimmt. Wie durch eine eherne Tür waren bei Dürer Christus und Maria durch den einfachen wuchtigen Holzpfosten geschieden, Christus, schon draußen stehend, wandte sich mit einer Bewegung des Leibes zurück, die, edel-gemäßigt, doch von seinem inneren Kampfe zeugte, während das Weib, seine Mutter, unter dem Schlage zusammenbrach. Huber nimmt für die Mitte die große freundliche Landschaft, in deren Weite sich frei die Figuren bewegen können: Christus selber nicht unter so ernster Draperie und sogar ein wenig auf antikische Art posierend, Maria,

nicht zusammensinkend, sondern knieend und die anderen Frauen mit weiblicher Grazie und weiblicher Freude am Behülflichsein um sie beschäftigt. Man hat, unbekannt mit Hubers Art, vielleicht Schwierigkeit ihn hier zu verstehen, denn seine Auffassung ist ungewöhnlich. Den Moment des höchsten Schmerzes denkt er sich voraufgegangen; das Auge Mariens ist nicht mehr starr im Leid auf den Sohn gerichtet, sondern blickt in dem träumenden Halbvergessen, das gern nach großen Anspannungen eintritt, unbestimmt ins Weite. Auch Christus schaut nicht mehr auf die Mutter herab; auch sein Auge scheint vor sich hin zu träumen. Bei den anderen Frauen ist es überhaupt nicht die Trauer um den seinem Verhängnisse Entgegensehenden, sondern nur die Fürsorge um seine trostbedürftige Mutter. Man wird gestehen müssen, daß der so milde aufgefaßten Szene die Konkurrenz des Landschaftlichen nicht viel mehr schaden konnte; zu bezweifeln aber ist, ob diese ganze Behandlung überhaupt noch dem Ernste des Stoffes gerecht wird.

Eine große Ähnlichkeit des Gefühlsmomentes bei dem Berliner Bilde und dem Altar in Feldkirch liegt auf der Hand; doch ist es verkehrt, darnach den Künstler für einen still versonnenen Menschen zu halten, der leidenschaftlicherer Töne nicht fähig wäre. Gerade der Mangel des Pathos und das Vorwiegen des Weich-Schmiegsamen läßt Wärme und latente Leidenschaftlichkeit ahnen. Nimmt man nun die einzelnen Köpfe, welch eine Intensität des Ausdruckes, ja, welch ein unheimlicher Fanatismus liegt in ihnen! Der zum Glotzenden gesteigerte Blick des Mannes hinter Nikodemus auf der Beweinung, sein melancholisch in den Winkeln herabhängender Mund deutet auf eine beängstigende Herrschaft des augenblicklichen Gefühles über den gesamten Menschen. Wie müßte eine Natur dieser Art im Zorn statt im Schwermut aussehen! Auch Magdalena ist nicht die leicht betrübte, gleichgültige Schöne, als die sie von den Darstellungen anderer bekannt ist; ihre Trauer geht tiefer und wurzelt im Grunde eines sprungweisen Temperamentes, das durch große Erhitzungen vielleicht auf einen gefährlichen Siedepunkt getrieben werden könnte. Und was soll man doch von der überraschenden Figur des am Kreuze lehnenden

Trägers sagen? Sein in staunendem Schmerz geöffneter Mund deutet ja ganz unmittelbar auf ein starkes, jugendlich ungebrochenes Empfinden, vielleicht sogar, daß seine stieren Augen Anlage zum Jähzorn verraten. Auch der Kopf des rechten Engels auf der Predella läßt in ähnlicher Weise eine maßlose Leidenschaftlichkeit durchblicken.

Wer nun die Zeichnungen des Künstlers kennt, wird sich einiger Kopfstudien entsinnen, die diese Beobachtungen bekräftigen. Zwar, die betreffenden Blätter in München und Berlin sowie an einigen anderen Orten lehren nicht viel Neues, (wir kennen die ernste Art ihres sinnenden Ausschauens aus der Beweinung) umsomehr aber die Kopfstudie in der Sammlung Harrach zu Wien. (Albert.-Publ. 710). Leidenschaftlichste Erregung ist diesem Antlitz eingeprägt; die Augen starren aus runden Höhlen, der Mund ist geöffnet, die Nasenflügel gebläht, jäh hat dieser Mensch sein Haupt herumgerissen, und von einem entsetzlichen Schauspiel scheinen seine Sinne in ihrer Art entzückt und hingerissen zu sein. Wut und Lust vereinen sich in den Zügen dieser häßlichen Physiognomie. Unter den Holzschnitten Hubers gibt es eine Kreuzigung, die geeignet ist allgemeinere Aufschlüsse zu geben (P. 10). Eine weite Fläche, über die der Wind hinwegpfeift, hinten Berge; Bäume und Pflanzen biegen sich, am Himmel jagen die Wolken; plötzlich bricht die Sonne hindurch. Christus hängt am Holze, in den Gelenken geknickt, Knie und Haupt nach vorn vom Stamme abgebogen, weithin flatternd die Enden seines Schamtuchs. Er hat seinen Mund geöffnet und schreit mit der Anstrengung des mit dem Tode Kämpfenden durch das Wetter. Johannes hat sein Haupt in die Höhe gerichtet und lauscht mühsam auf Christi Worte. Seine Arme sind ausgebreitet; es ist, als möchte er so, aus der Ferne, seinen Herrn umfassen. Maria noch weiter davon stehend, ist durchaus passiv und behält ihren Schmerz in sich.

Aber alle solche Dinge, die sehr verräterisch in Abgründe hineinleuchten mögen, können doch das Erstaunen nicht vermindern, daß die Kenntnis der ganzen Tiefe verursachen muß. Diese

offenbart sich in dem Gemälde der Kreuzerhöhung (K. Galerie, Wien). Schon der Gegenstand ist ungewöhnlich: von einer Schar roher Krieger wird das Kreuz gerade in die Höhe gehoben. Ferner ist die Anordnung überraschend: vorn alles ein wüstes Getümmel von Landsknechten und Schergen, Maria und die Jhrigen hingegen ganz nach hinten zurückgedrängt, ebenso die sonst im Vordergrund posierenden Hauptleute. Vollends frappieren aber muß die gewaltsame Auffassung der Szene, wie sie sich im Rhythmus der Massen, in der Beleuchtung und dem Ausdruck der Gesichter darstellt. Alles das hat von der ganz unmotivierten alten Bestimmung des Bildes als Lucas van Leyden zu der Annahme von Grünewalds Urheberschaft geführt, die wohl annähernde Verwandtschaften in der Auffassung, aber nicht im Stil für sich ins Feld führen konnte. Auch diese Vermutung wurde dann bald aufgegeben, und wer nicht mit Rieffel oder Schmidt an die Urheberschaft einer der beiden Beham glaubt, steht dem Bilde jetzt ratlos gegenüber.[3] Daß es aber unschwer als Werk des Huber sich erkennen läßt, wird die folgende stilistische Analyse zeigen.

Wir beginnen mit der Landschaft und werden erst zuletzt auf den Hauptinhalt des Bildes kommen. Man erblickt da links im Mittelgrunde, kompositionell ganz nach Art der beiden vorher betrachteten Bilder, eine Gruppe von Bäumen; dann öffnet sich ein niederes, aber vielfach zerklüftetes Terrain mit Büschen, Wiesen, Burgen, einem Flusse, über den eine Brücke führt; und dahinter erheben sich die Zacken der Alpen. Alles das überwölbt von einem dunklen, verfinsterten Himmel (und die Sonne verlor ihren Schein!), durch den nur eine seltsame, übernatürliche Helle um das erst halb erhöhte Kreuz flutet, das letzte Zucken der Sonne unter dem umhüllenden Schleier der Finsternis. In der Tat, die Motive der

[3] Es würde zu weit führen alle Taufen aufzuzählen, die dieses Bild schon über sich ergehen lassen mußte. Ich erwähne hier nur noch Dörnhöffers Hypothese (nach ihm wäre der Münchner Schöpfer d. A. der Meister des Gemäldes), weil sie wenigstens in die Nähe Hubers führt. Der Vergleich mit einem in Frage kommenden Bild Schöpfers in Stockholm „Urteil des Paris" scheint mir indeß schon nach der Photographie zu beweisen, daß auch der Name Schöpfer nur eine Nottaufe war. Figuren und Landschaft sind von einer Unbeholfenheit, der m. E. einen Vergleich mit der „Kreuzerhöhung" verwehrt.

Landschaft und die seltsame Naturstimmung sind geeignet, sofort auch den an einen Meister des Donaustiles denken zu lassen, dem gerade Wolf Huber selber nicht in den Sinn kommt. Wem aber Zeichnungen des Künstlers bekannt sind, dem kann es nicht entgehen, daß deren landschaftliche Motive sich auf dem Wiener Bilde in merkwürdiger Übereinstimmung wiederfinden: die kurzen, ja kubischen Bergfriede mit dem flachen Dache sind von ganz verwandter Form, die Art, wie die Gebäudegruppen miteinander verbunden sind, wie in punktierender Technik die einzelnen Steine gegeben sind, dürfen als spezifische Charakteristika Hubers gelten; um diese Technik kennen zu lernen, ist es ratsam, die Burg auf dem Kaufmannschen Bilde mit einer auf der Kreuzerhöhung zu vergleichen. Auch das Terrain im Vordergrunde, die dünnen Grashalme mag man in Betracht ziehen, man wird sie besonders auf dem Altar in Feldkirch und den Landschaftszeichnungen ähnlich antreffen.

Einen merkwürdigen Gegensatz zu dem friedlich kontemplativen Charakter dieser Landschaft bildet, so scheint es, das Figürliche. Wir nehmen hier lieber erst die friedlichere Gruppen um Maria vorweg. Bei ihr ist der Zusammenhang mit den beiden schon besprochenen Mariengruppen in Feldkirch und Berlin sofort zu erkennen; wir glauben lediglich einer neuen Variation gegenüberzustehen. Schon die Anordnung im ganzen ist im wesentlichen die gleiche. Die über der Brust gekreuzten Hände Mariens[4] wiederholen das Motiv auf der Beweinung fast in völliger Identität, im übrigen gleicht die Figur selber außerordentlich der von dem Abschied Christi her bekannten Maria. Johannes[5] ist in Haltung, Form und Ausdruck des Kopfes wie aus dem Feldkircher Altar genommen. Die sich zu Maria herabbeugende Frau wiederholt das Motiv des Berliner Bildes. Muß im einzelnen noch auf die schlagende Übereinstimmung der Typen, Hände, Gewänder und selbst der Heiligenscheine hingewiesen werden? Man vergleiche nur die Gruppen in

[4] Sie sind auch auf dem erwähnten Holzschnitt der Kreuzigung zu finden.

[5] Nur die Haartracht ist verändert. Man vergleiche hierzu den weibl. Studieknopf von 1544 (Albert Publ. No. 371).

den drei Bildern untereinander; unmöglich, daß ein Zweifel an der Gemeinsamkeit ihrer Formenwelt zurückbleibt.

Nun aber die Hauptfigur, Christus, der, mit dem Kreuze zu halber Höhe emporgehoben, sich in gewagter Verkürzung darbietet. Dergleichen ist ja innerhalb der deutschen Kunst selten genug; Dürer hat wenig ähnliches und der engere Kreis seiner Schüler eigentlich gar nichts, dagegen ist es wieder die Gegend an der Donau, wo solche ganz starken Skorzi durchaus im Schwange sind. Altdorfers Zeichnungen bieten Material dazu in Mengen. Aber auch in Hubers Zeichnungen findet es sich. Eine Kompositionszeichnung in München mit der Grablegung zeigt gerade den Körper Christi, was den Rumpf angeht, in der gleichen flachen, schräge Lage bildeinwärts. Eine Federzeichnung mit Pyramus und Thisbe in Budapest gibt wenigstens die Körpersilhouette noch ähnlicher; die Richtung des Körpers freilich ist hier horizontal und ohne Tiefenerstreckung genommen. Was beide Akte sowie der Christus vom Altar zu Feldkirch mit dem des Wiener Bildes gemeinsam haben, ist das Anatomische. Die breite flache Brust, ihr Verlauf gegen den Nabel hin, der Ansatz der Beine, die übertriebene Einziehung am Knie, die starken Waden, die dicken Extremitäten, diese Eigentümlichkeiten wiederholen sich sehr getreu an allen genannten Körpern. Ich könnte noch auf Holzschnitte wie das Urteil des Paris (B. 8) aufmerksam machen; Neues aber vermöchten auch sie nicht zu lehren. Dagegen verdient der Kopf Christi eingehendere Betrachtung. Eine Verkündigung des Engels an Joachim von 1514 (Albert.-Publ. No. 937) (in welcher der Engel wieder das Beispiel einer starken Verkürzung bietet), zeigt in der Figur des aufschauenden Hirten dieselbe Überschneidung des Gesichtes durch die Nase wie das Wiener Bild. Im Typus selber wieder die gewohnten Züge, die großen Augen, der dicke Mund, die starke Nase. Das Ohr genau wie auf der Beweinung mit dem viel zu großen, herabhängenden Ohrläppchen, das in allen Zeichnungen (bis 1544 nachzuweisen!) wiederkehrt. Desgleichen die Form des Schamtuches wie in Feldkirch. Über die Auffassung dieses Christus wird ja wohl zu streiten sein; es ist wenig wahrscheinlich, daß sie in den Kreisen der feineren damaligen Kunstfreunde und Humanisten ge-

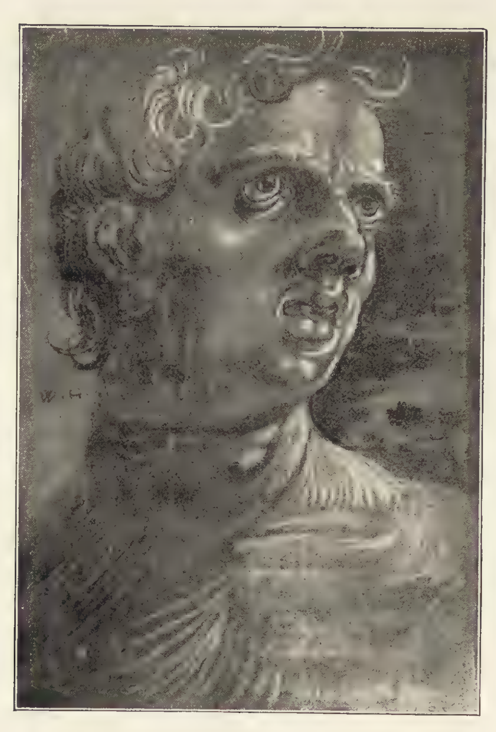


Abb. 3 WOLF HUBER, KOPFSTUDIE VON 1522
Wien, Sammlung von Harrach



Abb. 4 WOLF HUBER, KREUZERHÖHUNG
Wien, Hofmuseum
(Phot. Löwy)



billigt worden wäre. Allein sie besitzt ihre bestimmten inneren Werte; und die sind etwa von derselben kräftig volksgemäßen Art, wie jene, die den Ruhm des alten Brueghel ausmachen. Was aber bei diesem in dem merkwürdig sprechenden Leben der Flächen liegt, das erreicht Huber durch das An- und Abschwellenlassen seines Konturs, seiner Modellierung. Daß es sich hiebei um künstlerische Eigentümlichkeiten österreichischen Volkstumes handelt, so gut wie bei Brueghel um niederländische Rasseneigenheiten, sahen wir schon; angesichts der Schenkel- und Beinpartie drängt es sich einem wieder besonders auf. Mit einer großen Freude hat der Österreicher Huber sie so gezeichnet, wie sie anatomisch nicht ist. Dennoch sind diese Formen und Konturen dem Modell selber nachempfunden; die Kraft und Urwüchsigkeit der Formvorstellung, von der sie zeugen, ist himmelweit von scheinbar ähnlichen Dingen gleichzeitiger manirierter Niederländer entfernt.

Das Allereigenste dieses Bildes aber und das, was nach der Feldkircher Beweinung am meisten überrascht, sind die Gruppen der Kriegsknechte, die das Kreuz erheben. Es ist anfänglich schwer sich in die große Menge seltsamer und fremder Typen hinein zu finden. Zergliedert man aber ganz nüchtern stilkritisch die einzelnen Gestalten, so wird man in steigendem Maße bemerken, wie Alles trotz der anfänglich sich aufdrängenden Mannigfaltigkeit auf allgemeine, uns schon bekannte Grundzüge zurückzuführen ist. Man nehme etwa die drei unmittelbar das Kreuz stützenden Gestalten, die ihren Blick auf den Beschauer zu richten scheinen. Trotz der Abwandlungen im Ausdruck ist der Typ bei ihnen allen der gleiche und wird gekennzeichnet durch den niederen, breiten Schädel, die runden, glotzenden Augen, in denen die Pupille und das Weiße deutlich unterschieden sind, die starken Nasenflügel und den großen, einmal geöffneten, das andere Mal zusammengekniffenen Mund. Man vergleiche nun den bezeichneten Berliner Kopf von 1522 mit einem der drei beschriebenen Typen: Alles stimmt bis ins einzelne überein, nicht zum wenigsten der düster sinnende, unheimlich aus den Augenhöhlen dringende Blick. Der ganz links an einem Stricke ziehende Mann und noch mehr der Kriegsknecht im Mittelgrund links vom Kreuz erinnert sofort an den Kopf von 1522 bei Harrach,

mit dem er auch die Haltung gemein hat. In der Zeichnung des Mundes vergleicht sich die in Rüstung gekleidete Profilfigur ganz ganz vorn rechts dem oben zitierten Pyramus in Budapest. Dann präge man sich die dicken, starken, rundlich geformten Hände ein, mit denen sich der vorderste der drei Kriegsknechte auf seine Kniee stützt, und halte sie gegen die entsprechend sich aufstützende Hand des Johannes auf der Beweinung. Man kann sich nichts Gleichlautenderes denken. Überflüssig noch auf alles andere, die dicken Waden, die breiten Füße, die großen Zehen genau hinzuweisen. Mit ein paar Blicken ist man auch hierüber unterrichtet.

Eine nähere Betrachtung verdient das Kostümliche. Unter den Kopfbedeckungen überwiegt eine barettartige Mütze, die in gleicher Form auf dem Berliner Blatte von 1522 und, reicher verziert, beim Nikodemus der Grablegung vorkommt. Die Wämser der Krieger sind vielfach zerhauen, aber nicht so, wie wir es von den Trachten bei Urs Graf, Manuel Deutsch her kennen, sondern in einer seltsamen, eigenmächtigeren Art. Es ist bei der großen Mannigfaltigkeit dieser Kostüme nutzlos, sie einzeln zu beschreiben; daß z. B. die Tracht des Nikodemus auf der Beweinung ähnlich erdacht und empfunden ist, wie etwa die jenes Mannes auf der Kreuzerhöhung, zwischen dessen Füßen man den Hund erblickt, sieht man ohnehin. Man beachte aber auch, wie sich die Modellierung der Schulter-Rückenpartie beidemale in den Hebungen des prall anliegenden Gewandes abzeichnet. Besondere Vorliebe hat der Künstler für ganz feine, spielerisch lockere Fältelungen dünner Stoffe, wie man sie z. B. auf dem herabhängenden Ende des Schamtuchs Christi in Feldkirch und auf dem Schamtuche des Schächers in Wien wahrnimmt. Eine Reihe von Kriegern trägt Rüstungen: hiezu finden sich Analogieen auf dem Holzschnitt des heiligen Georg von 1520 (B. 7) und auf der Budapester Zeichnung eines St. Florian (Albert.-Publ. No. 646). Zu dem Auffallenden an unserem Bilde gehören neben den Gesichtern und Trachten die drei sozusagen menschlich beredten Pferdeköpfe. Der Künstler hat hier wirklich, so scheint es, den Typus seiner Menschen ins Tierische übertragen. Charakteristisch ist das große runde Auge und die willkürlich de-

taillierte dicke Schnauze. Beides kehrt genau so wieder beim Pferde des erwähnten heiligen Georg. Man wird da auch mit Interesse sehen, wie das Tier im ganzen genommen ist: kurz, plump, mit vielen kräftigen Rundungen, ein rechter schwerer Bauerngaul, ohne die Spur der Eleganz eines Reit- und Schlachtenpferdes.

Das endgültig entscheidende Moment für die Zuweisung des Bildes an Huber aber liegt in der Farbenstimmung. Sie ist es, die jedem beim ersten Anblick des Gemäldes sogleich den Feldkircher Altar in die Erinnerung rufen muß: dasselbe eigenartige Gemisch von Hell und Dunkel, in dem die gelben, roten und eigentümlich trüb-lich-blaue Töne schwimmen, dieselbe landschaftliche Tiefe in bläulichem Graugrün, dieselben auffallenden Helligkeiten an gewissen Punkten und dieselben gewagten Harmonien. Diese merkwürdig zusammengesetzte Gesamtstimmung, die kein eigentliches Helldunkel ist, und die doch die kühnste Beobachtung des Lichtes voraussetzt, ist das Charakteristische des Feldkircher Altares wie der Kreuzerhöhung. Auch der Berliner Abschied Christi hat in der feuchten Stimmung der Luft Ansätze dazu. Jedesmal sucht Huber mit der von ihm gewählten Beleuchtungsart dem seelischen Ausdruck den Weg zu bereiten. Klingt die Beweinung mit dem Effekte des abendlich beleuchteten Himmels an die Stimmung an, die dem Sepultus der Messe eignet, so diese Kreuzerhöhung an den dumpfen Schmerz des Kruzifixus, die unterdrückte Leidenschaft des Passus. Unter der grauen Hülle des Gesamttones leuchten die einzelnen Töne hervor wie glimmende Kohlen aus der Asche.

Es ist eigentümlich, wie auch manche Eigenheiten der technischen Behandlung des Wiener Bildes zum Gegenstande selber stimmen. In einigen Partien herrscht eine zu jener Zeit und namentlich in der Nähe Altdorfers verblüffende malerische Breite. Denken wir an die Federzeichnungen Hubers, so scheint hier eine Anomalie vorzuliegen. Und in der Tat, der Zeichner Huber, der sorgsam tüftelnd Strich an Strich setzt und zärtlich seine dünnen Schraffuren aneinanderreiht, das ist nicht völlig der gleiche, der in den Kriegergruppen der Kreuzerhöhung, ganz des Zeichnens vergessend, den breiten Pinsel führt, aber es ist absolut derselbe,

der in der Landschaft des Hintergrundes ein idyllisches Kleinmotiv lose an das andere fügt, unbekümmert darum, wie sehr er aus seiner Rolle fällt, und es ist auch der gleiche, der in den Einzelheiten der Rüstungen, Fahnen und Trachten so zeichnerisch genau und sorgfältig vorgeht. Merkwürdig genug, daß diese seltsame Seelenspaltung innerhalb desselben Bildrahmens, noch merkwürdiger freilich, daß sie sogar innerhalb einer einzigen Zeichnung zum Austrag kommt. In der Albertina wird Huber mit Recht ein Blatt zugewiesen, das zwei vierschrötige Landsknechte in Landschaft darstellt. Da hat er auf grundiertem Papier eine dünne Vorzeichnung in bekannter Art entworfen, und sicher würde es jeden anderen gereizt haben, die Lichter in ebenso zarten Strichen aufaufzutragen. Was aber tut er? Mit einem breiten Tuschpinsel geht er so energisch über die Fläche, daß die Vorzeichnung schließlich ganz erheblich zurücktritt und an mehreren Stellen von den kräftigen Tuschflecken überdeckt wird. Das ist ein ganz einziges und der zwiespältigen Technik der Kreuzerhöhung durchaus verwandtes Verfahren.

Der Inkoheränz des Technischen entspricht nun auch eine gewisse Inkoheränz in der Komposition[6] des Bildes. Die wirklich sehr machtvolle Verkürzung des Gekreuzigten in der Diagonale ließe eine entsprechende Anordnung der Kriegergruppen als wünschenswert erscheinen; doch davon ist keine Rede. Zwar ist die Gruppe der das Kreuz unmittelbar Stüzenden gut in der Diagonalrichtung gebaut und reich an trefflichen Verkürzungen (höchst erstaunlich ist besonders der sich bückende Mann ganz links unten!), aber von da an wird die Rechnung zum mindesten unklar. Man sieht wohl, daß es in der Absicht des Künstlers lag, dieser linken vorderen Gruppe auf der rechten Seite in der Tiefe die Hauptleute zu Pferde entsprechen zu lassen, allein es wirkt verwirrend, wenn er sich nun bemüht auch von den Schächern links vorn her eine andere, jene erste kreuzende Diagonale hinüberzuleiten bis

[6] Huber hatte das Bild in Lünettenformat konzipiert; einer späteren Zeit ist es aus irgendwelchen Gründen eingefallen durch Zwickelstücke ein rechteckiges Format herzustellen. Jetzt ist die Kreuzerhöhung in der Galerie wieder im ursprünglichen Zustande sichtbar.

zu der Gruppe der Frauen um Maria.[7] Auch möchte die Masse der Krieger in der Mitte des Mittelgrundes, so ausgezeichnet sie für sich wirkt, an dieser Stelle nicht ganz am Platze sein, da sie die an sich schon schwer verständliche Komposition noch weiter verunklärt. Auf die besondere Inkoheränz der stürmischen, machtvoll strömenden Rythmen des Vordergrundes und der zart gegliederten Landschaft des Hintergrundes ist schon hingewiesen.

Da keiner von Hubers bedeutenden Zeitgenossen in Deutschland das Thema der Kreuzerhöhung behandelt hat, so ist es schwer, das rein kompositionelle Verdienst des Künstlers historisch gerecht abzuwägen. Von Meistern der Historien- und Massendarstellung wie dem jüngeren Holbein würde man allerdings eine überzeugendere Leistung nach dieser Hinsicht erwarten, allein wir haben es bei ihm mit einer ganz anderen Richtung und auch bereits mit einer späteren Phase zu tun; das dürfte also den Vergleich erschweren. Achtet man in erster Linie auf den gesamten geistigkünstlerischen Eindruck, so ist die Hubersche Kreuserhöhung sicherlich ein Werk, das in seiner Zeit seinesgleichen nicht hat.

W. Schmidt hat einmal darauf hingewiesen, daß zwei Bilder zu St. Florian in Oberösterreich, darstellend die Geißelung und Dornenkrönung Christi, von derselben Hand wie die Wiener Kreuzerhöhung herrühren. Die Beziehung ist in der Tat zu schlagend, um abgewiesen werden zu können. Das Stoffliche schon — der Heiland leidend unter den rohen Mißhandlungen seiner Peiniger — ist entsprechend; vollends stimmt die Auffassung der Szenen und fast jede einzelne Figur überein: Christus, anatomisch ganz wie in Wien gebildet, die Henkersknechte mit denselben wutverzerrten Grimassen wie dort, in denselben sonderbaren Trachten und z. T. kühn verkürzten Haltungen. Auch in der Farbe kehrt das Wesentliche zurück: so der bräunliche Ton des Inkarnates, das Rostrot und Gelb der Gewänder und, zumal auf der Dornenkrönung, der grünlich blaue Hintergrund. Im besonderen erkennt man auf der Dornenkrönung am Himmel ganz das gleiche Phä-

[7] Eine ähnliche kompositionelle Rechnung liegt Altdorfers Nürnberger Kreuzigung von 1526 zugrunde; da aber die Gruppen klarer voneinander gelöst sind, so ist das Resultat einleuchtender.

nomen in ganz demselben Kolorit wie auf der Kreuzerhöhung. Allerdings ist der farbige Ausdruck des Ganzen nicht unwesentlich verändert: die einzelnen Töne sind potenter geworden und bedingen eine helle, fast unangenehm süße Harmonie vorzugsweise in Gelb und Rot. Durch das stilistische Zusammentreffen der beiden Bilder mit der Kreuzerhöhung wären wir also verpflichtet, auch sie dem Huber zuzuweisen. Ob dies nun angeht, muß der Vergleich mit dem Feldkircher Altar sowie mit den Griffelarbeiten des Künstlers klarlegen.

Und erst bei dieser Vergleichung zeigt sich ganz der Hubersche Charakter beider Bilder. Zum ersten Male haben wir es hier mit Szenen in Innenarchitektur zu tun. Nun gibt es von Huber eine Holzschnittfolge zum Leben Christi, die zum Vergleiche geeignet ist. Es zeigt sich dabei eine außerordentliche Übereinstimmung im ganzen wie in den einzelnen architektonischen Motiven. Man halte die Geißelung neben die Darstellung im Tempel (B. 4). Beiderseits dieselbe Schrägstellung des Kirchenschiffes, eine ähnliche Durchschau zur Linken und in der Tiefe der Blick in das Chor. Die Größenrelationen der Figuren zwar sind nicht ganz die gleichen, doch erklärt sich das sicherlich aus den verschiedenen Bedingungen des graphischen und malerischen Stiles. Dagegen wie ähnlich ist die Anordnung der Figuren selber! Es läßt sich, scheint es, ein ganz bestimmtes Schema etwa von der Form des Kreises aufstellen, das mit ganz geringen Varianten auch für die Grundrisse der Gruppen in den Bildern zu Feldkirch und Berlin anzuwenden ist. Auf der Beschneidung wird man im Vordergrund genau jene Stufenanordnung wiederfinden, die den beiden Passionsszenen eignet: und dabei handelt es sich um ein keineswegs gewöhnliches Motiv. Wie ähnlich ist auch die Führung der Emporen auf der Beschneidung der von der Dornenkrönung her bekannten! Wie außerordentlich gleichartig ist die Verteilung der Figuren, nicht nur der im Vordergrund aufgestellten, sondern auch der auf den Emporen lehnenden! Auch die beiden Szenen der Geburt und Anbetung der Könige bieten Anhaltspunkte in Einzelheiten (wie der Bildung des Kapitäls, der Simse) und in Grundzügen (wie der Gruppierung der Architekturen im Hintergrund). Bilden nicht schon

alle diese Übereinstimmungen eine vielverschränkte, undurchdringliche Phalanx? Aber weiter!

Bei einem anderen Holzschnitte Hubers, dem heiligen Christoph (B. 6), finden sich große Ähnlichkeiten im Figürlichen. Die Bewegung des Heiligen, mit dem Vordringen des Oberkörpers, dem Einknicken der gespreizten Beine ist charakteristisch genug in der Hauptfigur der Geißelung wiederholt. Von besonderer Ähnlichkeit auch die Bildung der Gegend um das Knie. Der im Nacken des Heiligen sitzende junge Heiland scheint ein leiblicher Bruder des kleinen dicken Buben zu sein, der sich auf den beiden Bildern zu St. Florian im Dienste der Schergen nützlich macht. Sollen wir noch fortfahren ausführlich weiter zu vergleichen? Es möchte kaum nötig sein, denn alles uns bereits Bekannte über Komposition, Formengebung, Typus usw. müßte einfach wiederholt werden. Doch seien immerhin zwei Einzelheiten von großer Beweiskraft nicht ganz übergangen. Einmal, daß jener so merkwürdige, am Kreuze Christi lehnende Träger aus der Beweinung in der Dornenkrönung links oben auf der Balustrade in verwandter Haltung wiederkehrt. Dann, daß die Pose des Kriegers vorn rechts von der gleichen Darstellung auffällig ähnlich auf einer Kompositionsskizze Hubers erscheint, die eine Anbetung der Könige vorbereitet und in Dresden aufbewahrt wird.

Endlich ist zur technischen Behandlung noch zu bemerken, daß auch hier die allgemeinen Merkmale des Huberschen Stiles sich wiederfinden, z. B. das Durchschimmern der blauen Vorzeichnung, das auch auf dem Wiener und Berliner Bilde ähnlich zu konstatieren ist. Ziehen wir aus alledem unseren Schluß: auch die beiden St. Florianer Bilder sind Werke Wolf Hubers, schwächere allerdings als die übrigen der technischen Ausführung nach, (weshalb wohl Mitwirkung von Schülerhand anzunehmen ist), aber auch sie in allem Wesentlichen selber entworfene.

Nachdem wir dessen versichert sind, werden wir sehen, was sie uns Neues über seinen Stil zu sagen haben. Zunächst ist es klar, daß er sich die Sache diesmal recht erschwert hat: beide Szenen sind nicht bloß in reicher Architektur, sondern noch dazu bei künstlicher Beleuchtung gegeben. Diese letzte Tatsache läßt

an gleichzeitige ähnliche Bestrebungen bei Altdorfer, Cranach, Baldung, Bruyn u. a. denken. Ein direkter Zusammenhang liegt freilich außer mit Altdorfer kaum vor. Was Huber in der künstlerischen Behandlung des Beleuchtungsproblems von all den anderen unterscheidet, ist die Weichheit seiner Lichtwirkung. Besonders Baldung hat eine Vorliebe für grelle und scharfe Kontraste von Hell und Dunkel, zweifelsohne darin bestärkt durch die von ihm gepflegte Zeichnungsmanier, die mit hellen Lichtern auf tiefem Grunde arbeitet. Auch Altdorfer entwickelt mit seinem spitzen Pinsel kräftige Gegensätze: seine Geburt Christi in Wien hat dadurch in der Temperatur die schneidende Schärfe der Winternacht erhalten. Huber behandelt übrigens auch innerhalb der gewählten Beleuchtung die beiden Szenen nicht in gleicher Weise, sondern variiert, indem er auf der Geißelung die Beleuchtungsquelle eben über dem Boden annimmt, auf der Krönung aber den Knaben die Fackel in die Höhe halten läßt. So beschwört er dort eine schärfere, „objektivere" Beleuchtung von unten herauf, hier ein flackerndes unruhiges Helldunkel, ein Gegensatz, der übrigens auch in der Behandlung des Heiligenscheins deutlich wird, den er dort als einfache Korona, hier als zackenförmige Lichtausstrahlung bildet. Wenn es dem Ganzen trotzdem an Kraft und Tiefe gebricht, so wird das wieder einer mitbeteiligten Schülerhand Schuld zu geben sein. Übrigens täuschen die Photographien über diesen Punkt; sie schmeicheln den Originalen. Auch für die beträchtlichen Entgleisungen im Perspektivischen, die ja der erste Blick erkennen läßt, wird man schwerlich den Meister selber verantwortlich machen wollen, der sich doch in den vier erwähnten Holzschnitten zur Jugendgeschichte Christi als ziemlich sicherer Perspektiviker bewährt hat.

Neben der Beleuchtung sind in den St. Florianer Gemälden vor allem die Architekturen etwas Neues. Eine Analyse dieses Gemisches von Romanischem, Gotischem und Renaissance ist kaum möglich: vom Standpunkte des Stiles aus muß uns das Ganze als barbarischer Greuel erscheinen. Allein für gemalte Baukunst ist vor allem entscheidend, wie sie sich zur Wirkung des Bildes selber verhält. Darauf also kommt es zunächst an, ob sie das Ganze kompositionell und räumlich fördert oder beeinträchtigt. So betrachtet

verdienen die beiden Architekturen ein zweifelloses Lob. Auf der Geißelung handelt es sich um das Schiff einer spätgotischen Kirche, die, schräg nach hinten sich erstreckend, durch die Säulen links einen Ausblick in das Dunkel des nächtlichen Richtplatzes gewährt. An die zweite der Säulen ist Christus gebunden; und rings um ihn gruppieren sich seine Peiniger, nur vorn eine Lücke lassend, wo sie durch die Lichtquelle künstlerisch gefordert ist. Es ist aber kein geometrisch genauer Kreis, sondern einer, der sich leicht ellipsenartig nach der Richtung des Schiffes hin dehnt.[8] Diese Anordnung, das merkt man, ist nicht von der Straße aufgelesen, dennoch bildet sie innerhalb des Donaustiles keine ausschließliche Domäne Hubers. Man denke an Altdorfers Geburt Mariae (Augsburg), wo in dem Reigen der Engel hoch oben etwas noch Ausgesprocheneres in dieser Art versucht ist, auch hier in engem Bunde mit der Architektur, die den Kreis in diesen Figuren als Verstärkung des Raumeindruckes zu erfordern scheint. Die Dornenkrönung ist anders, vielleicht noch interessanter, sicherlich aber reicher komponiert. Die Architektur an sich ist freier, leichter, es gibt mehr Renaissanceelemente, reichere Pfeilerquerschnitte, Doppelsäulchen nach romanischer Art, doch schlanker proportioniert, Rundbögen usw. Dazu sind die Kulissen mit leichterem Griff hingestellt, der Vordergrund ist vielfach abgestuft, im Mittelgrund eine Tribüne aufgebaut, über dem Raume ein Tonnengewölbe ausgespannt und vor allem: im Hintergrunde ist die Wand durchgesprengt und so der Ausblick ins Freie erleichtert, zumal da er bei der fast zentralen Führung der Perspektive ziemlich in die Mittelachse des Bildes fällt. Den neuen Bedingungen entsprechend sind denn auch die Figuren mehr voneinander gelöst, Christus ist einigermaßen zentral angeordnet, und die Tribüne hat hinten und auch seitlich vorn rechts, wohin sie sich fortsetzt, die notwendige Belebung durch menschliche Gestalten erfahren. Auch daß das Phänomen am Himmel diesem Bilde zuerkannt wurde, ist logisch. Man sieht, daß tatsächlich Alles zusammengeht; und selbst das etwas Beengende der Architekturen beider Bilder, das Unruhige der Beleuchtung paßt eigentümlich

[8] Vgl. auch die Feldkircher Beweinung, deren Schema ähnlich ist.

gut zu dem geistigen Gehalte, den körperlichen und geistigen Qualen des gepeinigten Heilandes.

Das letzte zu dieser Bildergruppe gehörige Gemälde ist zugleich das merkwürdigste, und wie der erste Blick zeigt, späteste von allen. Es ist jene bekannte, im Wiener Hofmuseum aufbewahrte Allegorie auf Christi Kreuzestod, die auch sachlich von so großem Interesse ist. Die auf einer länglichen Tafel angebrachte erläuternde Inschrift lautet:

> Notum sit oīibus vobis et oīi plebi Israel: Qod in noīe Dn̄i Nr̄i Jesu Chr̄i Nazareni quem vos crucifixistis, quē Deus suscitavit a mortuis, in hoc iste astat corā vobis sanus. Hic est lapis angularis qui reprobatus est a vobis aedificantibus, qui factus est in caput anguli et non est in alio aliquo salus. Act. IV. (Nach der Lutherschen Übersetzung: So sei euch und allem Volk von Israel kundgetan, daß in dem Namen Jesu Christi von Nazareth, welchen ihr gekreuziget habt, den Gott von den Toten auferweckt hat, stehet dieser allhier vor euch gesund. Das ist der Stein, von euch Bauleuten verworfen, der zum Eckstein geworden ist. Und ist in keinem anderen Heil ....).

Dargestellt also ist eine gedankliche Vorstellung, und zwar durch das Mittel der Allegorie. Im Vordergrunde links erhebt sich beherrschend in eindrucksvoller Verkürzung das Kreuz mit dem Erlöser. Als Hintergrund große offene Landschaft mit reichen Architekturen und belebt von einer vielgeteilten Schar Menschen. Der erste Blick streift die Gruppe zur Rechten und fällt auf den mit großer Gebärde zum Kreuz emporweisenden Mann, Petrus, dem sein Begleiter, Johannes, und die Schar der Priester und Schriftgelehrten gespannt und voller Erregung lauscht. Er demonstriert, warum der am Kreuze habe leiden müssen, und daß durch seine Wunden wir geheilt seien. Und hierbei scheint ihm die Erinnerung an jene alttestamentarische Geschichte zu kommen (nach einem Vergleiche Christi [Joh. 3, 14]), welche die Heilung des von giftigen Schlangen heimgesuchten Volkes erzählt. Moses, so heißt es da, errichtete auf Gottes Geheiß eine eherne Schlange, und wer von den Gebissenen sie anschaute, der wurde gesund.

Auf der linken Bildhälfte, im Mittelgrunde, gleich wie das Kruzifix den Horizont überschneidend, aber niedriger bleibend, ragt das Gestell mit der ehernen Schlange empor. Darum versammelt sind die Priester, welche Moses auf die heilende Kraft des Anblickes verweist; und um des Wunders teilhaft zu werden, drängt die Schar der am Bisse Erkrankten von ringsum heran. In den unzählbar vielen Gestalten des tieferen Mittelgrundes wird nach dem Berichte von Akt. 3 u. 4 der ganze historische Zusammenhang erzählt, vor allem die Heilung des Lahmen an der Pforte des Tempels und das Verhör der beiden Apostel. In den Lüften, von großer Glorie umgeben, schwebt Gottvater auf der Himmelskugel, wohl in dem Momente gedacht, wie er den Sohn von den Toten auferweckt.

Ist auch dieses Bild von Wolf Hubers Hand? Deutlich sind sogleich die engen Beziehungen zur Wiener Kreuzerhöhung und vor allem zu den beiden Passionsszenen in St. Florian, denen das Koloristische und die besondere Breite im Figürlichen ähnelt. Aber auch zu den bisher allgemein anerkannten Werken laufen zahlreiche Fäden. So kommt der Gesamteindruck dem Abschied Christi in Berlin außerordentlich nahe, ebenso scheinen sich zahlreiche Einzelheiten zu entsprechen wie der schlanke Baum im Mittelgrunde der Allegorie und der auf der linken Seite in Berlin, die Pose und Formensprache Petri in Wien und die des Berliner Christus (vgl. die Gewandpartie am rechten Oberschenkel), endlich beidseitig die Gebirge, der See, die Wolken. Der Beweinung in Feldkirch ist das Wiener Gemälde wohl nicht ganz so verwandt, doch wird man auch auf ihm manche der Wiener Motive wiederholt resp. vorgebildet finden. Man vergleiche etwa die Drapierung des Mantels beim Joseph von Arimathia, die mit dem Moses der Allegorie durchaus zusammengeht, sowie die Anlage des Städtebildes auf beiden Werken.[9] Zur genauen Beurteilung der weiblichen Typen eignet sich vorzüglich die Albertinazeichnung von 1544 (Albert.-Publ. 371), ein Frauenkopf, dessen so leicht zu erfassende Eigentümlichkeiten in der Gruppe links vorn mehrere Male wiederkehren.

[9] Leider reichen die Photographien des schlecht belichteten Altares dafür nicht aus.

Eine kleine, von Braun reproduzierte („Milan 201") „W. H. 1526" bezeichnete Komposition des Ölbergs in der Ambrosiana weist in den Figuren der schlafenden Jünger frappante Ähnlichkeiten mit der Gruppe der von Schlangen Gebissenen auf. Schwerer vielleicht als alles bisherige kann man sich die große und schöne Gestalt Christi als Hubers geistiges Eigentum denken. Allein auch abgesehen davon, daß noch so manchen anderen Figuren aus Huberschen Holzschnitten eine gewisse, etwa gezierte Schönheit zu eigen ist,[10] die aus italienischen Werken abgeleitet ist und gut zu diesem Christus stimmt, lassen sich in der Anatomie seines Körpers bis ins Einzelne Eigentümlichkeiten des Künstlers nachweisen. Es handelt sich da um so feine Einzelzüge, daß es unmöglich erscheint, ihnen mit Worten beizukommen: nimmt man nur die Reproduktionen der Feldkircher, Wiener und St. Florianer Bilder sowie der Münchner Zeichnung einer Beweinung zur Hand, so ist es leicht, Dingen, wie der Bildung der Brust, Schultern, Beine und vielem anderem selber nachzugehen. In Haltung und Miene des Kopfes speziell herrscht allergrößte Verwandtschaft mit dem Altar zu Feldkirch: Züge wie der schmerzhaft geöffnete Mund, die hochgezogenen Brauen finden sich nur auf ihm so wieder, dasgleichen die schon berührte charakteristische Zeichnung des Ohres. Auch die Form des Bartes ist hier, wie übrigens ebenso auf der Kreuzerhöhung, ganz übereinstimmend.

Da unter allen bisher betrachteten Bildern keines einen so ausgiebig bedachten Vordergrund aufweist wie unsere Allegorie, so ist es hier am Platz, auch die künstlerische Behandlung dieses mit Kräutern und Gräsern bewachsenen Rasenplanes zu verfolgen. Man prüfe z. B. jenes Grasbüschel, das sich vor dem ganz links liegenden tödlich Verwundeten erhebt: welche eine breit wuchernde, sozusagen baumartig verästelte kompakte Masse! Nun wähle man aus den Zeichnungen der Albertinapublikation etwa No. 395, St. Hubertus, aus, um sogleich rechts im Vordergrund das gleiche Kraut wieder zu finden, auf das man doch unter den fein verzweigten, dünn aufsprießenden Gräsern bei Altdorfer mit aller Mühe vergeblich fahnden würde. Oder man nehme wieder etwas ganz an-

[10] Besonders Thisbe in „Pyramus und Thisbe".

deres wie die einzelnen Halme vor der Inschrifttafel: Selbst diese Gräser sind gedrungenere und kürzere Existenzen als die des Regenburgers und reden also auch ihrerseits wie die Huberschen Menschen von einem durchaus abweichenden breiteren Formenideal.

Freilich bleibt noch etwas zu vergleichen übrig: das sind die Architekturen des Bildes; und sie sind in der Tat nicht unmittelbar als Hubers Eigentum zu erweisen, denn sie bringen einen bisher unbekannten Zug in sein Bild. Reicher und auch eigenartiger haben sie sich gestaltet, als man nach den Passionsszenen wohl erwarten konnte: im ganzen aber läßt sich doch recht gut ausdenken, daß es nach solchem hitzigen Anlauf zu einem etwas waghalsigen Sprunge kommen würde. In der Tat, Wolf Huber hat sich mit einem Kopfsprunge, der seinesgleichen sucht, in die Flut der Renaissance gestürzt, und man wird staunen, daß er sich in dem wilden Elemente immerhin so gut oben hält. Welches mögen die Gründe seines Entschlusses gewesen sein? Daß es sich um eine plötzlich erwachte neue Begeisterung für die modern italienischen Ideale handeln könne, möchte man nach dem bisher gewonnenen Bilde seiner Persönlichkeit eigentlich nicht für sehr wahrscheinlich halten, und dennoch wird tatsächlich, so meine ich, dieses Moment das innerlich ausschlaggebende gewesen sein, abgesehen davon, daß sich zu jener Zeit kein Künstler einer Bewegung hätte entziehen können, die ihre Kreise in seiner nächsten Nähe, und gerade da in verlockend graziösem Spiele, zog. Mit Altdorfer Susannabild von 1526 ist die Renaissance nicht zum erstenmal überhaupt (das war schon ca. zwei Dezennien früher), wohl aber zum ersten Male mit aller Pracht des triumphierenden Siegers im Donaugebiete eingezogen. Altdorfer baute ihr ein Haus von einem Reichtum, der unerhört war, als wollte er protestieren gegen die Abweisung, die sie noch vor sieben Jahren erfahren hatte, damals, als Meister Hans Hueber aus Augsburg mit seinem von Oberitalien inspirierten Modell zur schönen Maria am Unverständnis der Regensburger scheiterte. Dieser Mann war ein Pfadfinder; und Altdorfer würdigte seine Bemühungen, indem er ihnen folgte.

Da er Maler war, so ergab sich ihm die Frage, wie die neuen

Elemente in das Überlieferte einzuordnen seien, oder wie, wo es nötig wäre, das Alte ihnen zuliebe verändert werden müsse. Der neue Stil ist gesellig und prächtig: er verlangt nach Leben und Reichtum der äußeren Erscheinung. Man legt also Terrassen, Emporen, Loggien und Freitreppen an und belebt sie durch das Gewimmel von hundert und mehr Menschen. Der neue Stil ist geräumig und weit: man gibt architektonische Veduten von nie geahnter Ausdehnung und erweitert sie noch durch märchenhafte Beleuchtung. Unnötig, hier ausdrücklich auszusprechen, wie weit sich die Deutschen hiermit aus eigener Initiative vom eigentlichen Ausgangspunkt der italienischen Renaissance entfernen.

Das ist, was Altdorfer angeht, nichts Neues, und was Huber anlangt, so existiert wenigstens ein Hinweis darauf, daß ihm solche Dinge durch den Kopf gegangen sind, in einer Zeichnung der Berliner Kupferstichkabinetts (No. 2063). In einer freien Größe, die zu dieser Zeit überraschen muß, hat er hier den Gesamteindruck einer von Menschen durchwogten Architektur aufs Papier geworfen. Es sprüht und leuchtet in den Dingen und in der Atmosphäre um die Dinge von flackerndem Leben. Die Gebäude selbst zeigen eben wie unser Bild jene Elemente, die Weite und Freiheit des Blickes und des körperlichen Gehabens ausdrücken: Terrassen, Balustraden, Bögen usw. Allerdings ist die Skizze in der Disponierung noch suggestiver als das Bild: sie schiebt die Gebäudemassen nach links und führt uns an ihnen entlang in die Tiefe des Raumes, quer über das Blatt, wo auf der anderen Seite in der endlosen Ferne das großartige Motiv der untergehenden Sonne antwortet. Vorn ist Alles wimmelnde Bewegung. Man sieht nicht, was diese Massen erfüllt, was von ihnen geplant oder ausgeführt wird, aber man spürt die Impulse, die sich ihnen mitgeteilt haben, und die sie zu Trägern eines Schauspiels erheben, dessen Größe wir ahnen und ohne Willen mitfühlen. Wie viel weniger geht doch dieser Eindruck von dem Wiener Bilde aus! Da sind wohl die gleichen Gebäude und die gleichen Menschenmassen in ganz ähnlichen Gruppierungen und Konfigurationen, aber all das geht nicht so wie auf der Skizze zusammen.

Hat der ertötende Gedanke, das jedenfalls von theologischer

Seite vorgeschriebene Programm den Künstler gelähmt? Ich glaube, doch wohl nicht so sehr, daß die ganze Schuld hierauf zu schieben wäre. Vielmehr besteht die große Kluft zwischen den beiden Arten des künstlerischen Vollbringens selber, nämlich zwischen dem visionären Erfassen und dem plastischen Gestalten und Ordnen. Die beiden Kapitel der Apostelgeschichte gaben unzweifelhaft ein großartiges Bild weltgeschichtlichen Geschehens: ein vielfach erregtes, zweifelndes oder verstocktes Volk, inmitten, lehrend und heilend, die beiden Apostel, vom Geiste machtvoll getrieben und rings von Gegnern umlauert. Damit mußte dann allerdings das allegorische Gerüst von Christi Kreuzestod und von der ehernen Schlange verbunden werden, das die Einheit sprengte, da es sich in seiner Natur als bloß vorgestelltes Symbol nicht kennzeichnen ließ. Immerhin war doch auch der Gekreuzigte und die Gruppe der von den Schlangen Gebissenen an sich dankbare Themen; und das letztere stand sogar in einer Art natürlichen Kontaktes mit dem Hauptgegenstande der Erzählung.

Diese Schwierigkeiten also hätten sich doch wohl überwinden lassen. Was Huber nicht gelang, ist vielmehr das, was die künstlerische Grundlage seines Bildes hätte abgeben müssen: die rythmische Gliederung der Massen. Daß er die als Ausdruck des geistigen durchgehends festzuhalten habe, wußte er wohl; bei der Ausführung aber ließ er sich zu sehr von den einzelnen Dingen verführen und stand, nachdem er nun jedes so reich wie möglich beschenkt hatte, dem Ganzen um so ärmer gegenüber. Es ist kaum nötig, darauf hinzuführen, wo überall der Rythmus aussetzt, wo er vergißt die Einzelheiten zu binden. Und was für die Zeichnung gilt, das betrifft auch das Kolorit; ja, auffälliger noch als die Mängel der rythmischen Gliederung sind die Inkohärenzen der Farbenwirkung. Schon der erste Eindruck des Bildes ist widrig: es ist das bunteste des ganzen altdeutschen Sales in Wien. Ein wilder Reigen aller möglichen Töne — unter denen die zwischen Rot und Gelb wieder dominieren — zieht an uns vorbei, und unverträglich platzen die verschiedenen Nuancen des Grün, Blau, Rot aufeinander. Was wir schon beim Feldkircher Altar beobachteten, — dort gedämpft und noch nicht so unangenehm zu bemerken —

daß es den Künstler an Sensibilität gegenüber der Farbe mangelt, hier schreit es gen Himmel.

Nun hat er es dennoch freilich versucht, Ordnung in das Chaos zu bringen: er diktiert eine merkwürdig komplizierte Stimmung des Lichtes. Während die vorderen Figurengruppen von der hellsten Beleuchtung gefaßt sind — man möchte sagen, es sei eine Flut von Helligkeit in sie hineingebannt —, liegen die Architekturen des Mittelgrundes in schwere graugrüne Finsternis versenkt (man sieht, wie unausrottbar dieser Ton bei Huber ist). Und während rechts hinter ihnen auf See und Bergen die schwere trübe Stimmung der Dämmerung lastet, spiegeln sich links die letzten intensiven Strahlen der untergegangenen Sonne in den Fluten. Dazu über allem noch der Effekt der Glorie, in welcher Gottvater schwebt. Es ist klar, daß soviel Gegensätze innerhalb eines mäßig großen Rahmens zu viel auf einmal waren.

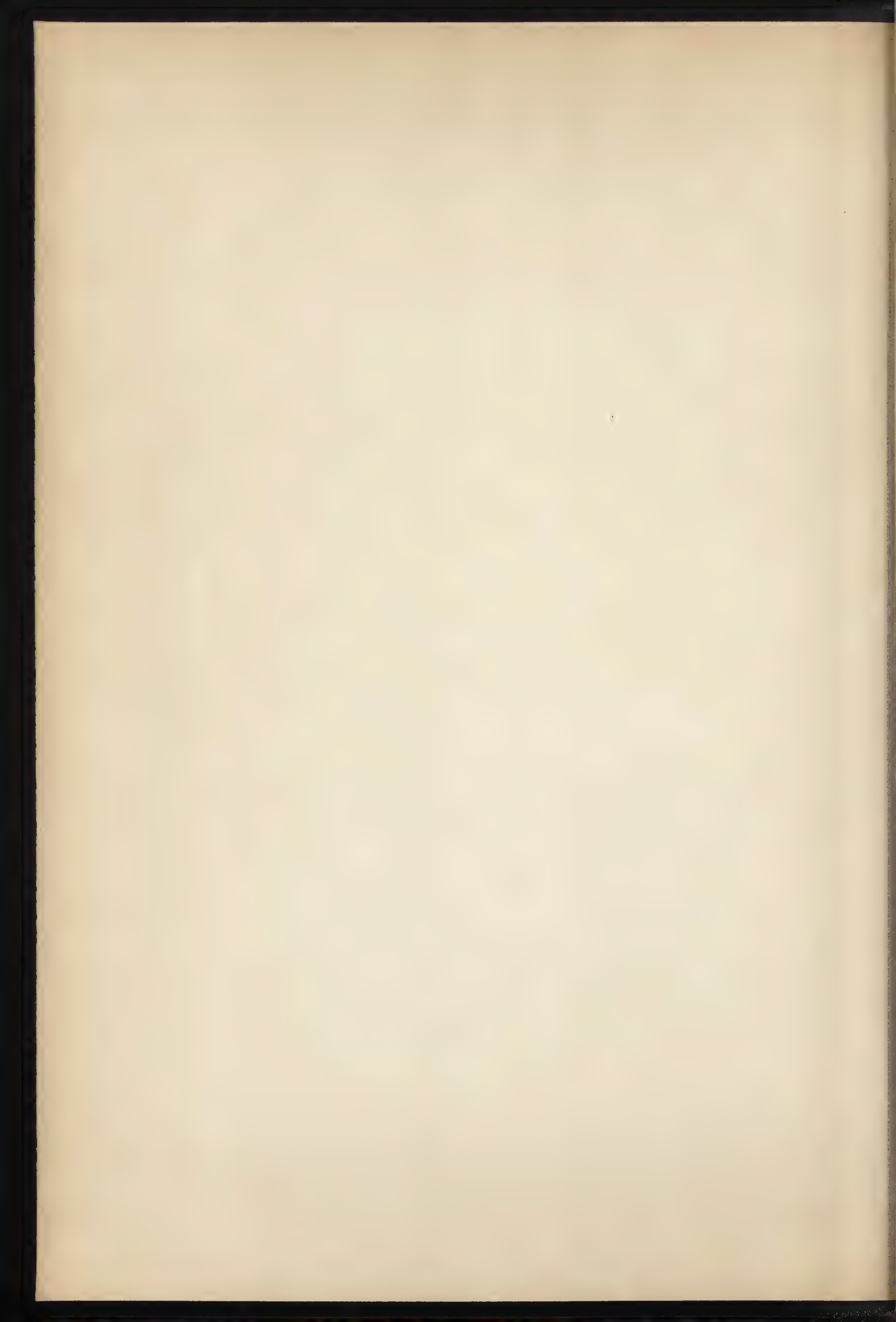
Angesichts des Wiener Bildes darf man wohl an Altdorfers spätere Entwickelung erinnern, die gleichfalls ihren Weg zum Hellen und Bunten nahm — wenngleich nicht in dieser Übertriebenheit und vor allem nicht mit dieser brennenden Glut. Besonders verwandt ist der Wiener Allegorie die Alexanderschlacht in München, in der eine ähnliche Stimmung, eine ähnliche Fernsicht, ein ähnliches Figurengewimmel versucht ist. Auch diese Schlachtendarstellung ist kein Bild von einem Guß, auch aus ihr lösen sich einzelne Partien zum Nachteil des Ganzen los, allein infolge der dunkleren Gesamtstimmung und der größeren Feinheit der Übergänge erscheint hier doch Huber gegenüber eine gewisse Einheit gewohnt. Es ist wohl wahrscheinlich, daß Altdorfer in diesem Falle wie öfters seinem Passauer Kunstgenossen als Erfinder vorangegangen ist, der nun freilich doch etwas recht anderes aus dem Komplex der übereinstimmenden künstlerischen Ideen herausholt. Jene merkwürdige Fremdartigkeit des Eindruckes bei Altdorfer, jene berauschende Fracht des Sonnenunterganges mit den Wolken, durch deren Zusammenballungen man tief in das Luftmeer zu schauen meint, endlich jene wunderbarste aller Alpenfernsichten, die geschaffen sind, sie scheinen wenigstens in etwas den Eindruck des Exotischen, wenngleich nicht des Asiatischen,



Abb. 5 WOLF HUBER, KREUZESALLEGORIE

Wien, Hofmuseum

(Phot. Löwy)



heraufzubeschwören. Bei Huber vermag selbst die Menge sonderbarer Renaissancebauten nicht den Gedanken zu bannen, daß wir mit dieser Szenerie mitten im deutschen Oberland, im Salzburger Gebiete etwas, sind. Es ist alles so ländlich-deutsch; nichts von der Pracht venezianisch inspirierter Plätze, von prachtvollen Marmorböden, mächtigen Bogenhallen (Burgkmair!), sondern im Vordergrund nur eine schlichte Rasenfläche mit vielen Buckeln und reicher Vegetation, und im Mittelgrund ein Städtchen, das durch seine Renaissance eine vielleicht etwas verwegene Anmut, aber durchaus keine monumentale Größe erreicht hat. Es ist diese Vorliebe für das Ländliche ein Zug, durch den sich Huber häufig selbst von Altdorfer abhebt, der doch gewiß auch kein ausgesprochener Städter war; dem schweren, langsamen Temperament des Meisters von Passau lag der einfältige dörfliche Reiz deutscher Natur noch besser als dem beweglicheren und wählerischen Regensburger. Ein regelrechtes Bauernbild wie die Kreuzerhöhung zu malen hätte dieser natürlich erst recht weder Neigung noch Fähigkeit gehabt, auch hätte er sein Empfinden nicht annähernd auf den gleichen Grad der Leidenschaftlichkeit gesteigert wie Huber.

Offenbar ist die Allegorie das späteste unter den Bildern Wolf Hubers. Es ist nicht nur das Bunteste und Renaissancefroheste in dieser Reihe, sondern auch das im Zeichnerischen vorgeschrittenste. Während in der Beweinung und besonders in der Kreuzerhöhung gewisse von uns erwähnte Diskrepanzen bestehen zwischen Zeichnung und malerischer Ausführung, ist die Aussöhnung der linearen und luminaristischen Beobachtungen, (die in den St. Florianer Bildern angedeutet war) in der Allegorie vollzogen. Mithin wird sich das Bild von Hubers Entwickelung als Maler etwa, wie folgt, darstellen. An die Beweinung von 1521 schließt sich die Kreuzerhöhung in unerheblichem Abstande an — in eben diese oder eine etwas frühere Zeit wird auch das Berliner Bild gehören—; um 1530 erfolgt ein Einschnitt, jenseits dessen die beiden Passionsszenen und die Allegorie anzusetzen sind, und zwar letztere wohl nicht lange vor 1540, vielleicht noch später. Trotz der Ausartungen und Übertreibungen der Naturbeobachtung oder, wenn man will, mit ihnen und sogar durch sie, bezeichnet gerade sie die endgültige Ausprägung der

Huberschen Kunst. Wie sich in den mannigfaltigen barocken Charakteren der Gestalten seine eigene urkräftige Persönlichkeit voll ausspricht, also hat auch der Künstler Huber hier seine Gedanken bis zu einem gewissen Grade geeinigt — soweit das eben einer so sonderbar komplizierten Persönlichkeit möglich war.

Ohne wichtige Einflüsse von seiten der Propagandisten der Renaissance im Norden wäre auch er wohl nicht zum Abschluß gekommen; von ihnen lernte er, was der ganzen früheren deutschen Figurenmalerei abging, die feinere Beweglichkeit der Glieder, das Leben in den Gelenken. Mit der jüngeren Generation des 16. Jahrhunderts, den Flötner, Hans Vischer, H. S. Beham u. a. kam diese freiere Bewegungssprache, an den Italiener der Hochrenaissance studiert, bei uns auf; und es ist ja sonderbar genug, daß diese Errungenschaft als das reife Produkt der italienischen Monumentalmalerei im Norden so ausschließlich der Kleinkunst zugute gekommen ist. Den großen Zug in der italienischen Körperlichkeit, das Drängen der Masse zur unumschränkten Selbstherrschaft, alles das, was hinüberführt zum Barock konnten die Deutschen von 1530 noch nicht begreifen. Was sie ganz einseitig darin sahen, war das Niedliche, Geschniegelte und Gedrechselte; und es ist sehr bezeichnend, daß die Kleinskulpturen in Buchsbaum, Specksstein, Alabaster, die kleinen Kupferstiche und Holzschnitte jetzt mit einem Male zu Hunderten aus dem Boden schossen. Alle diese Dinge zeigten im Übermaß, was früher völlig gefehlt hatte: die Figuren winden sich nach allen Seiten, zeigen überall weiche Schwellungen und Wölbungen, rundliche Drehungen und Biegungen. Ist es auch mitunter schwierig über den Zweck solcher Bewegungen ins Klare zu kommen, so sind doch die feineren Erscheinungen dieser Art oftmals entzückende Kunstwerke, und manche Gestalten aus Hubers Spätwerken können ihnen als würdige Parallelen der Malerei zur Seite gestellt werden. Anatomische Inkorrektheiten müssen freilich mit in den Kauf genommen werden, oder vielmehr: in ihnen liegt oft das besonders Reizvolle. (Zur Illustration nehme man z. B. das gewundene Bein vom Paris des Holzschnittes B. 8, das auf der Allegorie übrigens sehr ähnlich in der Gestalt des Lahmen am Tempel wieder zu finden ist.) Die schönste und reifste Frucht

des Huberschen Figurenstiles ist sicherlich der Kruzifixus des Wiener Bildes, überhaupt eine der edleren Erlösergestalten der deutschen Kunst.

Aber freilich: trotz seiner höheren Schönheit vergleicht er sich wenigstens für mein Gefühl an künstlerischer Bedeutung doch nicht mit jenem Bauernchristus aus der Kreuzerhöhung; dieser bedeutet eine Gestaltung, auf deren Möglichkeit außer Huber keiner gekommen ist und eine von denen, die nicht wiederholt werden können.

Wir wollen Hubers malerische Tätigkeit nicht verlassen, ohne noch einen Blick zu werfen auf eine besondere Abzweigung seines letzten Stiles, wie wir sie uns nach einer Pause einer seiner Kompositionen (Öffentliche Kunstsammlung, Basel) zu rekonstruieren haben. Dargestellt ist auf diesem Blatte der Tod der Maria. Eine hohe, spätgotische gewölbte Kirchenarchitektur. In der Mitte vorn die Gruppe der Apostel, die um die sterbende Maria versammelt sind. Rechts zwei, die gemeinsam aus einem Buche lesen. Links drei, von denen einer das Räuchergefäß ausbläst. Nach oben schließt das Bild wieder in Lünettenformat ab und zeigt hier eine prachtvolle raumsprengende Glorie, in der Maria demütig knieend vor der Dreieinigkeit erscheint. Sehr merkwürdig ist die Form, unter der sich der Künstler diese vorgestellt hat; ein Leib mit drei Köpfen. Am Rande des Blattes findet sich noch eine Detailskizze davon mit veränderter Haltung des Armes und in sitzender Stellung. Daß für den Anfertiger der Pause wirklich eine Komposition Hubers vorgelegen hat, bedarf keiner Versicherung; bis ins einzelne trägt alles selbst unter den unsicheren Händen des Durchzeichners huberische Formen; Auffassung und Anordnung ist für den Meister geradezu typisch.

Dazu kommt, daß, offenbar von gleicher Hand gezeichnet, sich eine zweite Pause in Basel befindet, die die Erweckung des Jünglings von Nain darstellt. Hier finden sich die beiden lesenden Apostel der ersten Pause wörtlich wiederholt, und eine Figur auf der anderen Seite stimmt mit dem Johannes des einen Kreuzigungholzschnittes (P. 10) überein. Auch dieses zweite Blatt könnte, schon dem Landschaftlichen nach, ohne weiteres auf Huber getauft werden, wobei freilich der Erwägung anheim gegeben wer-

den müßte, die drei erwähnten Figuren als Zutaten des Durchzeichners zu betrachten; sie gehören den Motiven nach schwerlich an ihre Stelle, auch darf eine so wörtliche Wiederholung dem erfindungsreichen Meister kaum zugetraut werden. Um so sicherer ist die Durchzeichnung des anderen Blattes mit Rahmen und Randskizze als wörtlich getreu anzusehen: hier steht ein jedes Ding so gut an seinem Ort, wie man es bei der willkürlichen Kombinationsarbeit eines Kopisten niemals erwarten dürfte. Am ehesten vergleicht sich die Komposition den beiden Bildern in St. Florian; aber wenn auch die Elemente der Renaissance diesmal nicht so ausdrücklich den Vorzug genießen, so bedeutet die Baseler Pause doch wieder entwickelungsgeschichtlich einen entschiedenen Schritt vorwärts.

Es kann nach der Anordnung der Gestalten in Raum und nach der Anlage der Glore kein Zweifel sein, daß Huber jetzt mit wichtigen Gestaltungsmöglichkeiten des Florentiner Cinquecento vertraut worden ist, sei es durch Nachzeichnungen deutscher Künstler, die in Florenz gewesen waren, sei es durch Stiche — an Autopsie wird ja schwerlich zu denken sein. Dasjenige Werk, auf das man nicht bestimmt, aber wohl am ehesten als Vorbild raten möchte, ist Albertinellis Verkündigung von 1510 (Florenz, Akademie). Hier hat man den tiefen Augenpunkt, das direkte Ansetzen der Gestalten am unteren Rande des Bildes, die jäh herabeilende Gesimslinie der Architektur und oben die von Engeln belebte, das Gewölbe durchdringende Glorie. Ist es zu viel behauptet, wenn man auch die Gruppe der beiden Engel links bei Albertinelli als vorbildlich anspricht für die beiden Apostel in Basel? Jedenfalls möchte man annehmen, daß Huber auch zu seinen Gruppenkompositionen italienische Dinge herangezogen hat. Schon die feine Rhythmik der Engelreihen in der Glorie spricht dafür, ebenso fänden sich gewiß in den früheren Bildern mancherlei Anhaltspunkte für eine solche Einwirkung italienischer Gruppierungskünste. Mit Recht ist darauf hingewiesen worden, daß eine Schöpfung wie die erwähnte des Albertinelli in mancher Hinsicht auf den Barockstil vordeutet, besonders in der großartigen Ausdehnung der Glorie, aber auch in der tiefen Ansetzung des Augenpunktes, die ein so wichtiges

Hilfsmittel malerischer Illusion ist. Huber hat gerade wichtige Neuerungen wie diese aufgefangen, ein Beweis, daß er ihre Absichten durchaus begriff; und eine genaue Vergleichung seiner Glorie mit der des möglichen Vorbildes würde sogar zeigen, daß er, was Freiheit der Raumwirkung und Reichtum der Disposition angeht, noch darüber hinausgeht.[11]

2. WERKE AUS DER NACHFOLGE HUBERS

Bis nahe an die Grenze des Barockstiles reichen, wie man sieht, die Intentionen Wolf Hubers. Allein wo bleibt die Nachfolge? Vergeblich schauen wir uns nach Werken um, die so aussehen könnten, als seien sie in Verfolgung der gleichen weitreichenden Ziele, mit Anschluß an seine Bestrebungen, entstanden. Da sind wohl zwei Bilder im Voralberger Landesmuseum zu Bregenz (Abt. 37, No. 27 und das links daneben hängende), die mit ihren weiten Landschaften, den klein gezeichneten, oftmals zentralen Architekturen und der reichen Belebung durch Figuren einigermaßen wenigstens an die Wiener Allegorie erinnern, es fehlt aber an einleuchtender stilkritischer Beziehung zu Huber. Zudem sind es keineswegs hervorragende, noch dazu schlecht erhaltene Arbeiten aus ziemlich später Zeit (wohl erst nach der Mitte des Jahrhunderts) und tendieren dem Stile nach sehr nach Augsburg, besonders No. 27, die „Auferweckung des Lazarus". Viel eher lassen sich stilkritisch zwei Bilder in Schließheim mit Huber in Einklang bringen, die Mariens Begräbnis und Grablegung darstellen (No. 67 u. 68 des

[11] Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß auf der Ausstellung altdeutscher Kunst zu London (Sommer 1906) 2 Porträts von der Hand Hubers zu sehen waren, die durch das Monogramm W. H. als Werke des Meisters gesichert sind (dauernd in der National Gallery of Ireland). Ich kenne die beiden von 1526 datierten Bilder, die nach Zuschrift das Ehepaar Hundertpfund darstellen, nur nach Reproduktionen und beschränke mich daher auf ein paar Worte. Das Porträt des Mannes scheint nach Auffassung und Technik durchaus überlegen, dafür zeigt das weibliche Gegenstück die charakteristischen Merkmale des Künstlers um so deutlicher. Höchst bezeichnend für den Meister der Kreuzerhöhung und Allegorie sind die rundlichen Formen des Gesichtes der Hundertpfundin, besonders die großblickenden Augen und der zugespitzte Mund. An die Bilder in St. Florian erinnert der architektonische Hintergrund nach seinen Motiven (Mauer mit dünnem Fugenschnitt) und nach den Lichterscheinungen darauf (zumal die spiegelnden Inschrifttafeln).

Katalogs). Die auffallend einander ähnelnden Gestalten der Apostel entsprechen so sehr besonders den späteren Bildern Hubers, daß eine Beziehung hier nicht zu verkennen ist. Auch das Landschaftliche stimmt in Zeichnung und Motiven ganz mit dem Meister von Passau überein, weniger das Koloristische, das durch die starke Verwendung von Schokoladenbraun und Blau eine eigentümliche stumpfe Nuance erhält. Leider sind diese beiden Werke sehr wenig geeignet uns über das Nachwirken der bedeutenden künstlerischen Gedanken des späten Huber zu beruhigen: es ist vielmehr traurig, daß seine Gefolgschaft, die an Zahl recht stattlich gewesen sein muß,[12] nichts besseres als diese ziemlich gleichgültigen Dinge schaffen konnte.

Etwas näher kommt den bedeutenden künstlerischen Ideen des Wolf Huber ein noch unbekannter Meister, der eine Anbetung der Könige (in der Sammlung des Fürsten Liechtenstein, Wien) als Feder- und Tuschzeichnung ausgeführt hat. Das lebendige, reich komponierte Blatt ist in der Albertinapublikation unter No. 34 als Arbeit des Dirk van Star reproduziert worden. Schon das dort hinzugefügte Fragezeichen weist auf die Unsicherheit dieser Bestimmung hin. In der Tat genügt ein Blick auf die Stiche des van Star, um zu sehen, daß man es hier mit einer durchaus anderen Kunstrichtung zu tun hat. Es ist kein Zweifel, daß die Zeichnung in die Richtung des späteren Donaustiles und zwar in die Nähe Wolf Hubers gehört. Darauf führt das Landschaftliche (man vergleiche besonders die Zeichnung der Tannen), das Architektonische (das System der Kirchenruine geht mit der Baseler Pause überein; die Säule ganz links paßt gut zu den St. Florianer Architekturen) und das Figürliche. Zum letzteren sei verwiesen auf die Gestalt vorn links (hinter dem Manne mit der Armbrust), deren zeigend ausgestreckter Finger in der Bewegung ganz besonders mit Huberfiguren zusammengeht, z. B. mit dem Christus der Dresdener Teufelaustreibung (Hanfstängls Publ. Mappe II, Taf. 16). Auch eine Pose wie die des halb von hinten gesehenen Mannes rechts ganz vorn

[12] Vgl. W. M. Schmid: zu W. Hueber, Repertor. f. K., Bd. 24, S. 390. Er publiziert eine Urkunde, in der sich die Maler von Passau über unbefugte Konkurrenz der Huberschen Werkstatt beim bayerischen Herzog beklagen.

berührt huberisch, ebenso die Zeichnung der Beine. Merkwürdigerweise zeigt das Blatt besonders starke Verwandtschaft mit dem Gethsemane Hubers in der Ambrosiana. Hier wie da finden sich in fast wörtlicher Übereinstimmung die Tannen mit den entnadelten Spitzen, der Hintergrund mit Stadt, See und Bergen, die Abstufungen des Terrains in mantegnesker Art, die Bewegung der ausgebreiteten Hände (vgl. den König rechts und Christus am Ölberg); auch die verwandte Gestaltung des Engels, der auf dem Blatte der Ambrosiana von oben herab kommt und der seltsamen, halb heidnischen Götterfigur auf dem Postament links in Wien will beachtet sein.

Daß das Schema der Zeichnung auf italienische Vorbilder zurückgeht, und zwar auf botticelleske Kompositionen vom Ende des Quattrocento (Bilder von Botticelli in Florenz, Petersburg, London, von Botticini in Chicago[13] usw.), zeigt der erste Blick. Am größten ist die Verwandtschaft mit dem Bilde in der Ermitage, das der deutsche Künstler aus einer Nachzeichnung oder einem Stiche kennen gelernt haben mag. Es ist nun für den Donaustil sehr charakteristisch, wie die Zeichnung belebt, die Figuren innerhalb der Landschaft verkleinert, aber an Zahl vermehrt sind, wie an die Stelle der immerhin noch stattlichen Ruine ein zerfallendes Kirchengemäuer gesetzt ist, aus dessen Ritzen Gebüsch und Pflanzen hervorbringen. Was so die Komposition an Monumentalität verliert, gewinnt sie an Naturnähe, Weite des Raumes und malerischem Reichtum; die allegorisch-mystische Handlung aber scheint sich in eine etwas märchenhaft geschilderte Genreszene verwandelt zu haben.

Näher noch als der Künstler dieser Zeichnung steht dem Wolf Huber ein Meister, der unter dessen Nachfolgern mit Ehre erwähnt werden muss, obgleich auch er dessen wichtigen letzten Experimenten nicht nachgeht; es ist der Monogrammist H. W. G., von dessen Art wir leider nur durch drei Holzschnitte unterrichtet sind. Der bekannteste unter ihnen stellt eine große Landschaft dar, in welcher der Evangelist Johannes schreibend dasitzt. (Nagler, Monogrammisten T. III, Nr. 1722.) Die Qualitäten des Blattes sind

[13] Siehe Kühnel, Francesco Botticini.

überraschend: die Führung des Striches ist zart und sicher wie auf den besten Arbeiten des Lehrers; und der Anblick ist von einer Schönheit und Weite, daß sich selbst bei Huber kaum Ähnliches findet. Allerdings darf nicht verschwiegen werden, daß dieser in seinem Verhältnis zur Natur eben doch unmittelbarer und wärmer ist als sein Schüler, der die ihm überlieferten Formen im wesentlichen beibehält und sie kaum mit einem neuen, eigenen Ausdruck durchtränkt. Höchstens darf man betonen, daß er für Reichtum des Prospektes und für heiter gefälliges Arrangement ein Gefühl besitzt, das einer eigenen künstlerischen Auffassung entstammt. So führt er die See in die oberdeutsche Landschaft ein und fügt damit diesem typisch kontinentalen Gebiete einen Faktor zu, der dem verwöhnten Auge des Renaissancemenschen unentbehrlich schien. (Ich erinnere daran, daß auch Aldegrever in seinem Porträt von 1544 in der Liechtensteingalerie, also wohl etwa gleichzeitig, zu einem ähnlichen Auskunftsmittel gegriffen hat.) Auch sucht er die Natur durch allerlei Genrehaftes, wie Schafherden, Ziehbrunnen, Bildstöckel, Heuwagen heimisch zu machen. Es sind ganz allerliebste Dinge darunter, aber ob er immer das rechte Maß bewahrt hat, mag doch bezweifelt werden. Oder ist es zu rechtfertigen, daß gerade ein wenig unterhalb der Stelle, da aus den Wolken die heilige Jungfrau dem Evangelisten erscheint — eine Gemse auf den höchsten Zacken des Gebirges sich postiert hat, die begeisternde Vision durch ihre profane Gegenwart störend? Und paßt überhaupt die Vielheit der Gegenstände zu einer so ernsten, mystischen Szene wie dieser? Um so eher ist der Meister am Platz, wo es sich um eine Darstellung wie die Rückkehr dse verlorenen Sohnes handelt oder gar um eine Hirschjagd, von der er uns wirklich eine anschauliche und belebte Schilderung zu entwerfen weiß.[14]

Es ist wohl anzunehmen, daß dieser vortreffliche Zeichner für den Holzschnitt auch als Maler tätig gewesen ist, und daß er auch

[14] Zu den bereits bekannten Holzschnitten des H. W. G. möchte ich einen neuen gesellen, nämlich eine Landschaft in gedehntem Breitformat mit der in winzigen Figuren erzählten Erscheinung Christi vor 2 Jüngern. Das unsignierte und undatierte Blatt ward bisher als P. 12 unter Hubers Holzschnitten eingereiht, zu denen es nicht paßt. Die Formen der Bäume, Felsen, Wolken weisen mit graphologischer Bestimmtheit auf H. W. G.

hier seinen Ausgangspunkt von den Werken des Wolf Huber genommen hat. Mit aller Vorsicht, die am Platze ist, wo es gilt, Malerei und Holzschnitt zu vergleichen, möchte ich die Vermutung wagen, daß uns im Nationalmuseum zu München eine malerische Schöpfung des H. W. G. erhalten ist. Das betreffende Bild hängt in Saal 24 schlecht beleuchtet links neben der Tür, die nach Saal 25 hinüberführt; es gibt die Szene der Kreuztragung wieder. In der Literatur hat es, soviel ich weiß, keinerlei Beachtung gefunden. Und doch wäre es, auch ohne Rücksicht auf den mutmaßlichen Urheber, ein Werk, das Interesse verdient. Die Auffassung des Vorganges ist durchaus im Sinne der neuen Zeit, d. h. historisch klar, nicht andachtsvoll religiös. Von der linken Seite her ist der Zug der Krieger aus dem Tore der Stadt ins Freie getreten, unter ihnen der niedersinkende Christus, Veronika und die übrigen heiligen Figuren; ein Mann mit Leiter schreitet voran, noch weiter nach rechts führt ein anderer die beiden Schächer an Stricken, und das vorderste Glied des allmählich in die Tiefe leitenden Zuges bilden die Gruppen der Krieger zu Pferde und zu Fuß, die um die Richtstätte versammelt sind. Also eine regelrechte Frieskomposition, wie sie vorher selten gebracht worden ist, eine gleichmäßige Anordnung, die allen Einzelheiten des historischen Vorganges ihr volles Recht verleiht und sie als gleichberechtigte Faktoren in die gleichberechtigte landschaftliche Szenerie einsetzt. Das ist — wenigstens dem Geiste nach — das Verfahren der Meister des Donaustiles, besonders Hubers, dessen Kreuerhöhung dazu eine gute Analogie bietet. Es ist zugleich diejenige Anordnung, die wir von dem Meister erwarten dürfen, der uns jenen Holzschnitt des verlorenen Sohnes geschenkt hat. Wir müssen ein wenig ins einzelne gehen. Da kann denn nicht verkannt werden, welche Ähnlichkeit die Bäume des Mittelgrundes mit ihren nach oben gekrempelten Zweigen und Blättern mit denen etwa des Baumes rechts

als Urheber hin, wozu denn auch Anlage und Führung des Geländes sowie die Motive im Einzelnen (Ziehbrunnen, Steg, Marterln) und die staffierenden Menschen stimmen. Im Einzelnen viel Huberisches ohne die gleiche Kraft der Belebung. Der gehöhlte Fels links z. B. übereinstimmend mit dem Motiv aus der Huberschen Ölberg-Zeichnung (Ambrosiana). Der Baum ganz rechts aus dem Werke des Zeichners M. Z. bekannt (s. Exkurs I). Für die etwas lahmere Art des H. W. G. besonders beweisend der Erdhügel vorn mit dem Baume darauf.

auf der Hirschjagd haben. Ebenso, daß die Art, wie Wiese, Bäume, Wasser und Berge angeordnet sind, motivisch den Holzschnitten des Meisters außerordentlich nahekommt. Man vergleiche die spirrlich belaubten Bäumchen neben dem Galgen mit ähnlichen der Hirschjagd, die Gräser des Vordergrundes mit denen des Johannes auf Patmos, die Architektur mit der des verlorenen Sohnes. Man halte die beiden sich kreuzenden entlaubten Stämmchen ganz rechts oben auf der Kreuztragung neben das gleiche Motiv, das auf dem Johannesholzschnitt ganz verwandt, aber größer in der Mitte des Vordergrundes gebracht ist. Sodann die Figuren. Es sind, ähnlich wie bei Huber, plumpe, untersetzte, z. T. verfettete Gestalten mit geringer Artikulierung; besonders schlagend sieht man ihre Ähnlichkeit auf Bild und Holzschnitt, wenn man den Alten, der die Leiter trägt, dem Manne mit dem Ochsen (verlorener Sohn) entgegenhält. Dieser Alte mit der Leiter ist übrigens dem Typus nach fast eine Huberfigur, nur ein wenig zu zahm für den Meister der Kreuzerhöhung; das glotzende Auge aber und das vorspringende Kinn sind untrügliche Merkmale der Verwandtschaft. Ebenso ist das Kolorit des freilich nicht gut erhaltenen Bildes deutlich in der Art des Huber: wie bei diesem herrschen auch hier die gelben, orangefarbenen, dunkelgrünblauen Töne vor. Muß man noch darauf verweisen, wie sehr die Pferde auf der rechten Seite des Bildes, besonders das galoppierende, den Rossen der Hirschjagd entsprechen? Nicht nur der plumpe Bau, die draufgängerische Bewegung, nein sogar Haltung der Köpfe, Zäumung, Zeichnung des Schweifes geben schlagende Anologien. Und dennoch kommen wir auf unsere vorigen Bedenken wieder zurück: auf Grund von nicht mehr denn drei Holzschnitten dem Meister H. W. G. ein Bild zuschreiben zu wollen, bleibt ein Wagnis. Beschränken wir uns also vorsichtig auf das, was sicherlich unbestreitbar ist: die Münchner Kreuztragung gehört der Komposition, den Figuren, der Farbe und Landschaft nach in die Nähe Wolf Hubers und steht keinem der Meister seines Kreises näher als dem Monogrammisten H. W. G.

Auch außerhalb des engeren Kreises der Künstler, die Huber unmittelbar nahestanden, mag es Meister gegeben haben, die gelegentlich Beziehungen zu seiner Kunst unterhielten. Darüber ist

freilich noch nichts bekannt. Den Anfang der Mutmaßungen möchte ich selber machen, indem ich an dieser Stelle Melchior Feselen nenne, der ja hauptsächlich in Passau gewirkt, aber auch in Ingolstadt gearbeitet hat und dort 1538 gestorben ist. Feselen vertritt nicht mehr den reinen Donaustil; seine Kunst zeigt vielfach starke schwäbische Einschläge, besonders in den Figuren, und scheint eine persönliche Beziehung des Künstlers zu einem Meister etwa aus der Richtung des Hans Schäuffelein vorauszusetzen. Das gilt aber im wesentlich von der Gruppe der frühen Werke, also den Bildern in Ingolstadt und der Anbetung der Könige von 1522 in Nürnberg. Die späteren Werke zeigen einen anderen Stil. Und zwar scheint es mir gegenüber der Anbetung von 1531 in Nürnberg gewiß, daß in den außerordentlich veränderten Typen starke Anklänge an die bekannten Kopfstudien Hubers vorhanden sind. Die kolossalen Nasen, die glotzenden Augen, das fleischige Gesicht, dazu das pronónzierte Kinn, die dicken Lippen stimmen mit ihnen überein. Allerdings hat sich bei ihm unter augsburgisch-italienischem Einfluß Alles ins Monumentale gesteigert, nicht eben zum Vorteil seiner Kunst, denn die an sich häßlichen, aber charaktervollen und naturwahren Köpfe Hubers erscheinen nun verwässert in entsetzenerregender Vergrößerung.

Wie mechanisch Feselen dem Huber nachschwätzt, zeigt deutlich auch der heilige Georg (Florenz, Sammlung Marcuard). Die rechte Hand, die der Ritter und die Jungfrau (bei beiden unklar, warum!) ausstreckt, ist von Hubers Kreuzerhöhung genommen, wo sie in der Gruppe der heiligen Frauen mit berechtigtem Sinne vorkommt. Die sonderbare Figur eines sich unmotiviert bückenden Landsknechtes von Feselens Ingolstädter Kreuzigung scheint ebenfalls schon die Kenntnis Hubers vorauszusetzen, da sie — wiederum sinnlos — nach einer prachtvollen Kriegergestalt der Zeichnung Albert (Publ. Nr. 128)[15] „erfunden" ist. Mit Glück dagegen ist Huber nachgebildet die Landschaft auf dem Porträt des Hans von

[15] Hier als „Altdorfer Schule" bezeichnet, zeigt aber jedenfalls engste Beziehungen zu Huber (Vgl. den Basler Holzschnitt „Die 3 Soldaten", bei Muther, Meisterholzschnitte reproduziert.) Mit Feselen selber hat die Zeichnung keinerlei Berührung, steht überdies hoch über dem Niveau seiner Kunst.

Schönitz, dem jedenfalls besten Bilde Feselens. Hier spürt man wirklich etwas von Hubers intimem Geiste: es scheint, als habe er diesmal den lahmen Pinsel seines Landsmannes und Kunstgenossens, soweit es anging, ein wenig belebt.

Im Ganzen aber haben wir kaum Ursache, über die künstlerischen Eroberungen froh zu sein, die Wolf Huber in den Werken des Melchior Feselen gemacht hat. An seinem unmittelbaren Schüler, dem Meister H. W. G., wird er selber die größere Freude gehabt haben.

ZWEITER TEIL

DER URSPRUNG DES DONAUSTILS

1. DIE ÄLTERE OBERDEUTSCHE KUNST

Den Donaustil in seinem Ursprung zu ergründen ist eine vielseitige Aufgabe. Es ist klar, daß eine so ausgeprägte und singuläre Erscheinung außergewöhnlich komplizierter Verhältnisse zu ihrer Entstehung bedurfte. Sollte man diese in eine Formel zusammenfassen, so wären es einmal eine bedeutsame lokale Tradition als eigentliches Fundament, sodann neue künstlerische Ideen als Anregung von außen her und endlich ein selbständiger, aber beweglicher Künstler, der den Gesamtinhalt, die „Idee" des Stiles in unbewußtem Drange aus dem eigenen Inneren gebar. Bekanntlich ist Albrecht Altdorfer dieser schöpferische Geist gewesen; zu bestimmen bleibt uns also, welche unmittelbaren Anregungen er für seine Kunst empfangen hat, und vorher noch, welcher Art die vorangehende, ihn naturgemäß bedingende Kunstübung seiner Heimat — im engeren und weiteren Sinne — gewesen ist. Eine völlige Klarheit hierüber ist bisher noch nicht erlangt worden.

Der Schauplatz dieser vorangehenden Kunst ist das oberdeutsche Gebiet im engeren Sinne,[16] also die Gegend südlich der Donau: Oberrhein, Oberschwaben, Bayern, Österreich und Tirol. Naturgemäß aber spielen bei der relativ nördlichen Lage Regensburgs fränkische Einflüsse ebenfalls eine Rolle; auch diese Schule also wird von uns zu berücksichtigen sein.

Die erste wichtige Frage unserer Untersuchung ist die nach der gemeinsamen Tradition, dem gemeinsamen Charakterzuge der einzelnen oberdeutschen Schulen, der sie alle trotz ihrer Verschiedenheiten als Einheit erscheinen läßt.

Ohne Zweifel sind solche Gemeinsamkeiten vorhanden. Hält man Werke wie die Flügelbilder im Sterzinger Rathause etwa gegen bayerische Tafeln der gleichen Zeit, so ergeben sich zwar bemer-

[16] Diese Einschränkung versteht sich für das Weitere von selbst, wo immer von oberdeutschem Gebiet und oberdeutscher Kunst im Folgenden die Rede sein wird. Im Allgemeinen rechnet man ja auch Franken und Nordschwaben zu Oberdeutschland, doch müssen wir die Grenzen für unseren Zweck enger ziehen.

kenswerte Unterschiede, vergleicht man sie aber mit fränkischen, nordschwäbischen oder gar cölnischen Werken, so wird man vorwiegend die großen Gemeinsamkeiten erkennen, welche die oberdeutsche Kunst gegen ihre nördlichen Nachbarn als künstlerische und ideelle Gesamtheit abgrenzt. (Natürlich sind die Unterschiede von Cöln weitaus beträchtlicher als jene von dem ebenfalls der süddeutschen Schulgemeinsamkeit angehörigen Nürnberg.) Erstlich muß sich einem die größere Potenz aufdringen, die das Räumliche bei den Bayern oder den Oberschwaben besitzt, dann aber der ursprünglichere, volksgemäßere Ausdruck in den Menschen, in der Darstellung des Geschehens, und in allen Akzessorien.

Woher kommt dieser prinzipielle Unterschied? Hat er von jeher bestanden, oder ist er erst ein Produkt jener dem Donaustile voraufgehenden Epoche, auf die wir hier exemplifizieren? Im wesentlichen ist diese letztere Frage gewiß zu bejahen. Man könnte zwar aus der älteren mittelalterlichen Plastik Züge anführen, die wenigstens ein ursprünglicheres, drastischeres Wirklichkeitsgefühl in Oberdeutschland vorauszusetzen scheinen — das bleibt freilich durchaus problematisch —; die größere Rolle des Raumes aber läßt sich wohl noch aus keinerlei Anzeichen ahnen. Erst im Laufe des 15. Jahrhunderts hat diese sich in der oberdeutschen Kunstübung festgesetzt, um nun ihr Hauptcharakteristikum gegenüber den nördlichen Schulen zu werden.

Zwei Stufen müssen in der oberdeutschen Raumkunst unterschieden werden: die erste, mit Konrad Witz in Basel um 1440 beginnende, die zweite, erst gegen das Ende des Jahrhunderts sich erhebende, durch den Namen des Michael Pacher von Bruneck charakterisiert. Beide Stufen, die einander erst in der bayerischen Kunst des ausgehenden 15. Jahrhunderts angenähert werden, setzen zunächst scharf von einander ab: schließen doch Konrad Witz und Michael Pacher sich unmittelbar an zwei polarisch entgegengesetzten Traditionen, die burgundisch-französische und oberitalienische, an und werden sie doch zudem zeitlich durch mehrere Dezennien getrennt.

Von diesen beiden Polen aus läßt sich eine Reihe aufstellen, die von beiden her auf das südliche Bayern hinläuft. Die wich-

tigsten Glieder sind von Witz aus: in Basel selber der Meister von 1445 mit seinen Werken in Basel und Donaueschingen, in Oberschwaben die Ulrichslegende in St. Ulrich zu Augsburg, die Sterzinger Altartafeln von 1558, die beiden Flügelbilder der Geburt Christi und der Anbetung der Könige in Augsburg,[17] in Bayern die vier Darstellungen aus der Jugendgeschichte Christi in Augsburg, Schleisshein und Aschaffenburg, die Kreuzigung in Törrwang, endlich in Salzburg der Meister Pfennig.

Von Pacher her lautet die Reihe: die Krönung Mariae in der Augsburger Gallerie und die verwandten Werke, die vier Szenen aus der Marienlegende in Wilten, die Kreuzigung von 1477 in Augsburg, die schon nach Oberschwaben hinübergreift, die gemeinhin dem Hans Olmdorfer von München zugewiesenen Bilder in Schleissheim und Burghausen, die Peter-Paul-Legende in St. Peter und im Nationalmuseum zu München. Man muß nun erwägen, daß unsere Kenntnis der Denkmäler viel zu gering ist, um uns zu erlauben, mit stilkritischer Bestimmtheit die Abhängigkeit einzelner Künstler und einzelner Gegenden von einander klarzulegen; das Prinzip, nach dem die hier gebrachte, kurze Bilderreihe aufgestellt wurde, ist das der allgemeinen stilistischen Entwickelung. Über individuelle Zusammenhänge scharf zu entscheiden erlaubt das ungenügende Material vorläufig nicht.

Noch ein Zug muß dieser Vorzeichnung der oberdeutschen Kunsttätigkeit hinzugefügt werden, nämlich die von Bayern nach Franken überleitende Linie. Ohne Zweifel steht der Salzburger Pfennig mit dem Nürnberger Meister des Tucher'schen Altares in einem Zusammenhange irgend welcher Art. Thode hatte s. Zt. auf Grund der starken Übereinstimmungen eine Identifizierung beider Künstler vorgenommen, an der er nicht mehr festhält. Nun ist es für mich kein Zweifel, daß der Salzburger Meister sich weit leichter aus der Tradition der oberdeutschen Schule erklären läßt, aus einem Künstler etwa wie dem, dessen Werke in Augsburg, Schleissheim, Aschaffenburg aufbewahrt werden, als der Meister des Tucherschen

[17] Das eine (Anbetung der Könige) im Maximiliansmuseum, das andere jetzt, nicht zu seinem Vorteile restauriert, in der Pfarrei von St. Moritz, woher beide Bilder stammen.

Altares aus der vorangegangenen Nürnberger Kunst. Es fragt sich also, ob nicht dieser bedeutende Meister ebenfalls aus Oberdeutschland stammt und heimische Kunstgewohnheiten auf Nürnbergische Verhältnisse übertragen hat. Ich gestehe, daß ich sehr dazu neige, diese Frage zu bejahen. In dem wohl frühesten seiner Werke, dem kleinen Kreuzigungsaltar zu St. Johannes, Nürnberg, ist eine Freiheit der räumlichen Anlage, die weder einem anderen seiner späteren Bilder noch gar sonst einem Nürnbergischen Werke zu eigen ist. Mir scheint, daß hier der direkte Einschlag oberdeutscher Kunstweise in die Nürnbergische festzustellen ist.

Gleichgültig aber, ob dem so ist: vorhanden ist die große Differenz der beiden Kunstrichtungen ganz gewiß; ja sie wächst seit der Mitte des Jahrhunderts stetig. Man stelle etwa zusammen, wie der Meister der Sterzinger Altarflügel, und wie Wolgemut das Thema des Christus am Ölberg behandelt hat. Bei dem Oberdeutschen ist alles klare, sichere Räumlichkeit; jedes Ding und jeder Mensch hat seinen technisch bestimmten Platz. Die Formen des Geländes sind groß und schaubar bis ins Letzte; seine kleinen Erhebungen und Senkungen kommen überaus drastisch zum Ausdruck; keinerlei störende Überfülle, keine Häufung in den Motiven und in der Durchbildung; auch in den Formen der Gewandung nur das, was zum plastischen Verständnis notwendig ist. Nirgends, wo Überschneidungen oder Terrainspaltungen vorkommen, herrscht Unklarheit über das Wie?; überall, wo dergleichen Komplizierungen des Räumlichen entstehen, sind sie vielmehr sofort zu durchschauen und geben alsdann die stärksten plastischen Anregungen. Bei Wolgemut hingegen ist überhaupt nichts sicher, nichts genau, nichts groß und weit. Unmittelbar hinter der kleinlichen Platte, auf die der kniende Jesus gesetzt ist, hat der Raum sofort einen Riß; wie dann die andern Kulissen geschoben, wie die Bäume aufgestellt, wie die Menschengruppen angeordnet sind, ist völlig willkürlich. Selbst in dem gewählten Format der Tafel kommt der Geist der Enge, welcher die Raumbildung des Nürnbergers charakterisiret, zum Ausdruck; wieviel trägt doch schon das breite Quadrat des Sterzinger Bildes zu dem wohligen Gefühl der räumlichen Sicherheit bei, das uns vor ihm ergreift! In der zeichnerischen Durch-



Abb. 6 MEISTER DES STERZINGER ALTARES
CHRISTUS AM ÖLBERG
Sterzing, Rathaus
(Mit Genehmigung der kunsthistorischen Gesellschaft)



Abb. 7 MICHEL WOLGEMUT
CHRISTUS AM ÖLBERG
(zum Hofer Altar gehörig), München, Pinakothek



bildung der Dinge ist von Wolgemut des Guten sehr reichlich getan; die an sich schwer zu überschauende Komposition wird so noch schwerer genießbar gemacht.

Und doch liegt gerade in der Zeichnung das künstlerische Hauptverdienst des Nürnbergers. Um die großen Vorzüge der Richtung zu ermessen, die nicht er allein vertritt, wählen wir die feinere Persönlichkeit des Hans Pleydenwurff mit seiner Kreuzigung in München. Der erste Eindruck ist auch hier, wenn man von Oberdeutschland kommt, nicht unbedingt erfreulich: die Räumlichkeit scheint nicht sicher und schlagend greifbar; hat sich das Auge aber dem Ungewohnten angepaßt, so beginnt aus den feinnervig durchfühlten Rythmen der Figuren ein eigentümliches Leben auf den Beschauer überzuströmen, das in jenem Sterzinger Werke fehlte. Man fühlt, daß man hier mit einer städtisch verfeinerten Augenkultur zu tun hat, gegen die jener oberdeutsche Meister nur noch als Ausdruck einer untergeordneten bäurischen Sinnlichkeit gelten darf. Die Gegenüberstellung Pleydenwurffs und des Sterzinger Meisters ist ein besonders prägnantes Beispiel für die Differenz des nördlichen und südlichen Süddeutschland; in mehr oder weniger starkem Grade aber wird man die erwähnten Unterschiede der Kunst beider Gegenden auch konstatieren können, wenn man ein beliebiges anderes oberschwäbiges oder bayerisches Bild einem nordschwäbischen oder fränkischen entgegenhält. Wir suchen nach einer Erklärung, um das Phänomen begreifen zu können.

Der erste Schritt nach dieser Richtung geschieht, indem wir auf Ermittelung von Werken ausgehen, die sich den Sterzinger Tafeln einerseits und den Werken Pleydenwurffs auf der anderen Seite stilkritisch angliedern lassen. Von der erwähnten Kreuzigung des Nürnbergers Meisters wissen wir, daß sie nur zum kleineren Teil auf die heimische Nürnberger Tradition zurückgeht; es dominiert in ihr das niederländische Element, abgeleitet aus den Werken des Rogier van der Weyden. Darf man aber wirklich, wie es von einer Seite getan ist, auf die gleiche Ableitung auch bei den Sterzinger Tafeln verfallen? oder macht es nicht vielmehr die Situation noch verworrener, wenn man annimmt, daß zwei Kunstweisen, deren auffallende Verschiedenheiten man gerade erklären

möchte, von dem gleichen Vorbilde zu fast gleicher Zeit beeinflußt wurden?

Es zeigt sich also, daß mit dieser Ableitung des oberdeutschen Stiles für sein Verständnis nichts gewonnen ist; außerdem sprechen wirklich gar keine stilkritisch maßgebenden Anhaltspunkte zu ihren Gunsten. Man muß vielmehr einen anderen Weg zur Lösung der Frage einschlagen. Nichts liegt näher, als daß man sich zunächst in Oberdeutschland selber nach Dingen umsieht, die dem Sterzinger Werke verwandt sein möchten. Jene Tafeln von 1437 im Berliner Museum kommen kaum in Frage: ist es schon nach den Gewohnheiten des 15. Jahrhunderts sehr schwer sie sich als Arbeiten desselben Künstlers zu denken, so gibt es vollends keine Möglichkeit aus ihnen allein heraus den Stil der Flügel von 1458 zu begreifen. Und doch existieren zwei Bilder, die nicht nur stilistisch ziemlich auf der gleichen Höhe der Entwickelung stehen wie das Werk von 1458, sondern die auch stilkritisch ihm sehr wohl zu nähern sind: nämlich die schon erwähnten Szenen aus der Ulrichslegende, die zu Augsburg in der Ulrichskirche aufbewahrt werden. Auf ihnen findet sich die große freie Art, die Flächen zu disponieren, die weite Gestaltung des Raumes, die verallgemeinernde Behandlung des Stofflichen der Oberfläche und die kühle, helle Harmonie ungebrochener, aber nicht sehr starker, einfacher Töne; auf ihnen sind auch die Vorzüge der klaren reliefartigen Komposition, der einfachen sauberen Bewegungsmotive, der undetaillierten glatten Behandlung des Architektonischen zu spüren. Auch einzelne Motive, besonders von dem Bilde mit der Innenansicht des Chores, verraten die Verwandtschaft mit dem Sterzinger Altar. So bei dem linken der knieenden Priester die Gewandmasse, die über seine Waden fällt; man vergleiche die Apostel rechts vorn auf dem Tode Mariä in Sterzing. So auf dem gleichen Bilde in Augsburg der vordere Engel links als Ganzes, wenn man ihn neben den Engel des Sterzinger Ölbergs hält. Ferner der abwärts geneigte Kopf des Alten zwischen den beiden Pfeilern, verglichen mit dem Joseph der Geburt Christi. Die für beide Künstler charakteristischen langen und geraden Nasen mit ihrer überhängenden Spitze. Ein bestimmter sinnender Ausdruck in den fast immer geschlossenen

Mündern. Ich meine, eine stilistische Verwandtschaft der beiden Meister ist mit Sicherheit zu konstatieren.

Beträchtlich bleiben allerdings die Unterschiede in den Kompositionen; der erste Blick schon lehrt, daß ihre Eigentümlichkeiten auf den Augsburger Bildern überhaupt nicht aus der gleichzeitigen deutschen Kunst erklärt werden können. Aber nicht bloß die Art des Szenenbaues und die Formen der Architekturen, auch das Lineare, das Koloristische, die Bildung der Körper berührt fremd und undeutsch. Woher mag das kommen? Wieder hat man gesagt: durch den Einfluß des Rogier van der Weyden; allein wir können das diesmal mit aller Bestimmtheit zurückweisen. Man nenne ein einziges Bild Rogiers, das ähnliche Prinzipien der Komposition und der Formenbehandlung aufwiese: der gesamte Aspekt ist vielmehr völlig entgegengesetzt. Es gibt überhaupt nichts in der ganzen niederländischen Kunst, das den Augsburger Bildern kongruent ist. Man wäre nun vielleicht versucht, bei den feingezeichneten jugendlichen Gestalten der einen Tafel an Italienisches zu denken: allein die Meister, die in Frage kämen, Masolino und ähnliche, liegen beträchtlich zurück, und zudem berührt das Übrige durchaus nicht italienisch.

Der Stil der Bilder ist vielmehr — soweit er nicht durch deutsche Eigentümlichkeiten verändert ist, — ausgesprochen burgundisch-französisch. Französisch ist die maßvolle Gehaltenheit der Kompositionen, die Dämpfung des Ausdruckes, das Bevorzugen der einfachen straffen Vertikale, der feine Rythmus der Architekturen, das Fehlen alles spätgotischen Schwulstes. Es ist freilich nicht leicht bei der geringen Kenntnis, die man noch von der frühen französischen Malerei hat, bestimmte Vorbilder zu nennen. Anordnung der Architekturen, Bildung des Raumes und Behandlung des Figürlichen entspricht am ehesten den beiden Tafeln mit der Legende des heiligen Bertin von Simon Marmion, jetzt im Berliner Museum. Freilich mutet hier vieles abweichend an, die Zeichnung ist noch feiner, die Harmonie tiefer und vornehmer; allein das Farbige ist zum mindesten in seiner kühlen Gedämpftheit, seinem grauolivenen Gesamtton verwandt, und die derbere zeichnerische Ausführung der Augsburger Bilder wird eben dem Deutsch-

tum des Künstlers zuzurechnen sein. Einzelheiten, die speziell auf die burgundische Erziehung des Ulrichmeisters hinweisen hinweisen möchten, sind die Bogenreihen, die man auf einem Gebäude des Bildes mit dem Fischwunder bemerkt (cfr. die Fassade von Notre-Dame in Dijon), überhaupt das massive Gefüge der Architekturen, deren doch wieder feine Harmonie durch die vollendete Weisheit der Proportionierung ermöglicht wurde, endlich der plastische Schmuck der Wände, besonders die beiden Figuren des englischen Grußes.

Und bei der letzten Bemerkung wird es nötig, wieder an den Sterzinger Altar anzuknüpfen, vorerst aber an den plastischen Teil seiner Ausstattung. Denn auch bei dem Bildhauer, auf den diese Arbeiten zurückgehen, läßt sich die Tatsache der burgundischen Beeinflußung nicht verkennen.[18] Bedenkt man, daß die Statuen gegen das Ende der fünfziger Jahre entstanden sind, zu einer Zeit also, in der sich der Geschmack in Deutschland sonst überall zum Eckigen und Hartbrüchigen gewendet hatte, so muß man erstaunen, wie lange noch in Oberdeutschland der weiche, nur leicht gezogene Gewandstil vom Beginn des 15. Jahrhunderts maßgebend gewesen ist. Wäre nicht der allerdings außerordentliche Naturalismus der Sterzinger Madonna, wir würden uns kaum bedenken sie in die erste Hälfte des Saekulums zu setzen. Zweifellos also liegt hier das gleiche Phänomen wie in den Augsburger Ulrichsdarstellungen vor, und man braucht sich nicht zu wundern, wenn auch Einzelheiten wie die in feinen Rieselungen zum Boden eilenden und unten biegsam aufliegenden Falten beiderseits (man sehe auf dem Kirchenbild nur den vorderen Engel) vorkommen. Sowohl der Meister der Ulrichslegende wie der Bildhauer Multscher standen demnach in engem Verhältnis zur französischen Kunst und hatten womöglich ihre künstlerische Erziehung in Burgund erhalten.

Ein anderer Künstler, der schon vorher in Beziehungen zu Burgund stand, ist Konrad Witz von Basel. Auch er holte seine Anregungen aus dem Zentrum der bedeutendsten künstlerischen Ideen, das zu Anfang des Jahrhunderts in Burgund bestand, und aus dem heraus sich, wie ich meine, auch der Meister von Flémalle

[18] Diese Konstatierung geht auf eine Beobachtung Thodes zurück.

entwickelt hat. Es ist nicht ganz erwiesen, daß der Künstler selber der Lehrer oder Hauptanreger des Baselers gewesen ist; aber daß die Kunstrichtung, deren Hauptvertreter der Flémaller war, auf Witz gewirkt hat, glaube ich mit Bestimmtheit den Schmarsowschen Beobachtungen entnehmen zu dürfen.

Ist nun der Meister von Flémalle wirklich der Mann des Schicksales für die oberdeutsche Raumkunst gewesen, so gilt es seine künstlerische Art und damit die der ganzen Richtung zu begreifen. Daß er ein Nachläufer oder Zeitgenosse Rogiers gewesen sei, diese Meinung ist abgetan. Besonders sind es zwei Werke, die das Altertümliche des Flémallers ans Licht setzen, das eine ein Sposalizo im Prado und das andere die Madonna von Salamanca, der dann die Vierge Somzée nicht mehr ferne steht.

Die Madonna von Salamanca (in mehreren Varianten erhalten) ist eine große Überraschung. Ihr Stil weißt sie an den Anfang einer Entwickelung, die von einer ebenso primitiven Stufe als irgend eines der Eyckschen Frühbilder ausgeht: sie ist gerade so unmittelbar die Fortführerin der burgundischen Miniaturen wie etwa Jan (?) van Eycks Kreuzigung in Berlin. Entwickelungsgeschichtlich aber behauptet sie noch vor dieser den Vorrang, denn sie ist das primitivere und französischere Werk. Schon Tschudi sah 1898, ohne die Madonna von Salamanca zu erwähnen, das „romanische" Element in seiner Kunst und leitete es aus der feinen, nervösen Gestensprache der Figuren ab. Wir können jetzt hinzufügen, daß das Romanische oder, wie man wohl besser zu sagen hätte, das Gallische auch in der bloßen bildnerischen Bewältigung der Aufgaben hervortritt. Es liegt eine eigene Monumentalität darin, wie von den beiden Engeln zur Seite der Muttergottes der eine in voller Faceansicht, der andere in reinem Profil gegeben ist. Oder in der Komposition der Kreuzabnahme in der Art, wie das Flügelbild mit dem bösem Schächer gestaltet ist. Die van Eycks haben nichts Ähnliches aufzuweisen. Hier sind die Ansätze zu der strengen Sprache Rogiers zu finden, nur daß der Liverpooler Altar als das frühere Werk den Reiz des Keuschen, Einfach-Herben vor dem komplizierteren Vlamen voraus hat.

Man kann dem Flémaller für den Norden vielleicht eine ähn-

liche Rolle zuweisen, wie sie Piero della Francesca für Italien gespielt hat. Das Studium des Licht- und Raumproblems verbindet sich bei ihnen beiden mit einer fast geometrisch strengen Liniensprache, mit einem ausgesprochenen Sinn für die stilistische Bedeutung der Urelemente der Kunst für die Vertikale und die Horizontale, für die „reinen" Ansichten der Front und des Profils.[19]

Wie aber alle Vergleiche hat auch der vorgeschlagene seine Bedenklichkeiten. Man kann die italienischen Bedingungen nicht denen des Nordens gleichsetzen. Piero della Francesca fand bedeutende Ansätze einer Monumentalmalerei vor; der Flémaller hatte seine Kunst aus den Miniaturen zu entwickeln. Selbst die Anbetung des Kindes in Dijon zeigt den Meister noch halb in älteren Gewohnheiten befangen. Es ist typisch für den Miniaturisten, den man plötzlich vor ein großes Format hinstellt, daß er nicht weiß, wie das auszufüllen sein möchte. Die feine Durchführung liegt ihm schon zu mechanisch im Blut, als daß er von ihr absehen kann. Seine Linienrhythmen sind auf sie abgestimmt, und was er auch beginnen mag, diese Rhythmen gewinnen nicht recht das angemessene Verhältnis zum Bildganzen. Solcher Art ist doch noch ein wenig diese Anbetung, auch das Mittelbild des Merodeschen Triptychons und besonders das Madrider Verlobungsbild. Es geht etwas Zwiespältiges durch die Kunst des Meisters: ihre Wurzeln stecken in einem Boden, dem sie selber sich mit Gewalt entreißen will. Sie möchte wohl die große Einfachheit geben, aber sie kann dabei des Vielen nicht entbehren.

Rogier van der Weyden hat dann diese Dissonanz genial gelöst: das Viele blieb, aber ward durch die Kontrapunktik seiner Linie zum einheitlichen System gestaltet. Vom Standpunkte des Stiles ist er im 15. Jahrhundert der größte jenseits der Alpen. Mit dem Traume einer großartig monumentalen räumlichen Einheitsbildung aber war es, kaum daß dieser aufgedämmert war, auch schon vorüber. Man muß sehen, wie sich Rogier zu den alten Aufgaben stellt: es ist wahr, seine Lösung hat an Glanz

[19] Sehr schön und in dieser Art charakteristisch die beiden Frauen rechts auf dem Bilde in Dijon, die vordere in Rückansicht, die hintere ganz frontal. Ebenso der mittlere der drei Hirten in Faceansicht.

und Schwung keinen Rivalen, aber man kann nicht verkennen, daß die großen räumlichen Absichten des Vorgängers nicht mehr verstanden oder gering geschätzt werden. Man sehe neben dem Stifterbilde des Werlschen Triptychons im Prado das Flügelbild der Verkündigung von Rogier in München. Die Aufgabe war hinsichtlich der Raumanlage analog. Aber welche große Wirkung des Räumlichen auf dem Bilde des Flémallers, welche selbstverständliche Einordnung der Figuren! Dagegen dann das Rogiersche Werk: wie wenig eindringlich ist die Tiefe des Raumes herausgebracht, wie ungebührlich dominierend ist (vom Standpunkt der Raumeinheit) das Figürliche! Man merkt bei dieser Zusammenstellung deutlich die verschiedene Absicht der Künstler, man greift es mit Händen, daß überall da, wo der Flémaller die Verkürzungslinie des Zimmers offen zeigt (z. B. am Tonnengewölbe, an der Fensterseite), wo er durch Anbringen des gleichen Gegenstandes in verschiedener Entfernung vom Beschauer (Gewölbestützen, Fensterquadrate) die perspektivische Verkleinerung zur Unterstützung herbeizieht, daß da Rogier immer mit bewußter Absicht die raumanregenden Elemente tilgt.

Es ist der volle Abstand zweier Kunstepochen, der sich in diesem verschiedenen Verfahren ankundigt; und man könnte ähnliche Beobachtungen auch bei italienischer Kunst machen, wenn man etwa auf die Santa conversazione des Domenico Veneziano in den Uffizien und auf Botticellis thronende Madonna in der Akademie exemplifiziert. Auch hier ist der Gegenstand der perspektivisch räumlichen zu der rein bildmäßigen Wirkung zu gewahren, und erst den hohen Cinquecento sollte es glücken, die beiden getrennten Elemente zu einheitlichem Gesamteindruck völlig mit einander zu verschmelzen.

Diese Exkursion in das weitere Bereich des künstlerischen Nordens war notwendig, um die Verschiedenheiten der oberdeutschen und der fränkisch-nordschwäbischen Kunst zu verstehen. Sie zeigte uns, daß nicht nur Basel, sondern auch Ulm und Augsburg zu der ideellen Gemeinsamkeit einer zentraleuropäischen Raumkunst[20]

[20] Auch Oberitalien wäre in manchen Erscheinungen heranzuziehen. Die Wechselbeziehungen des oberdeutschen, burgundischen und oberitalienischen Gebietes in den ersten

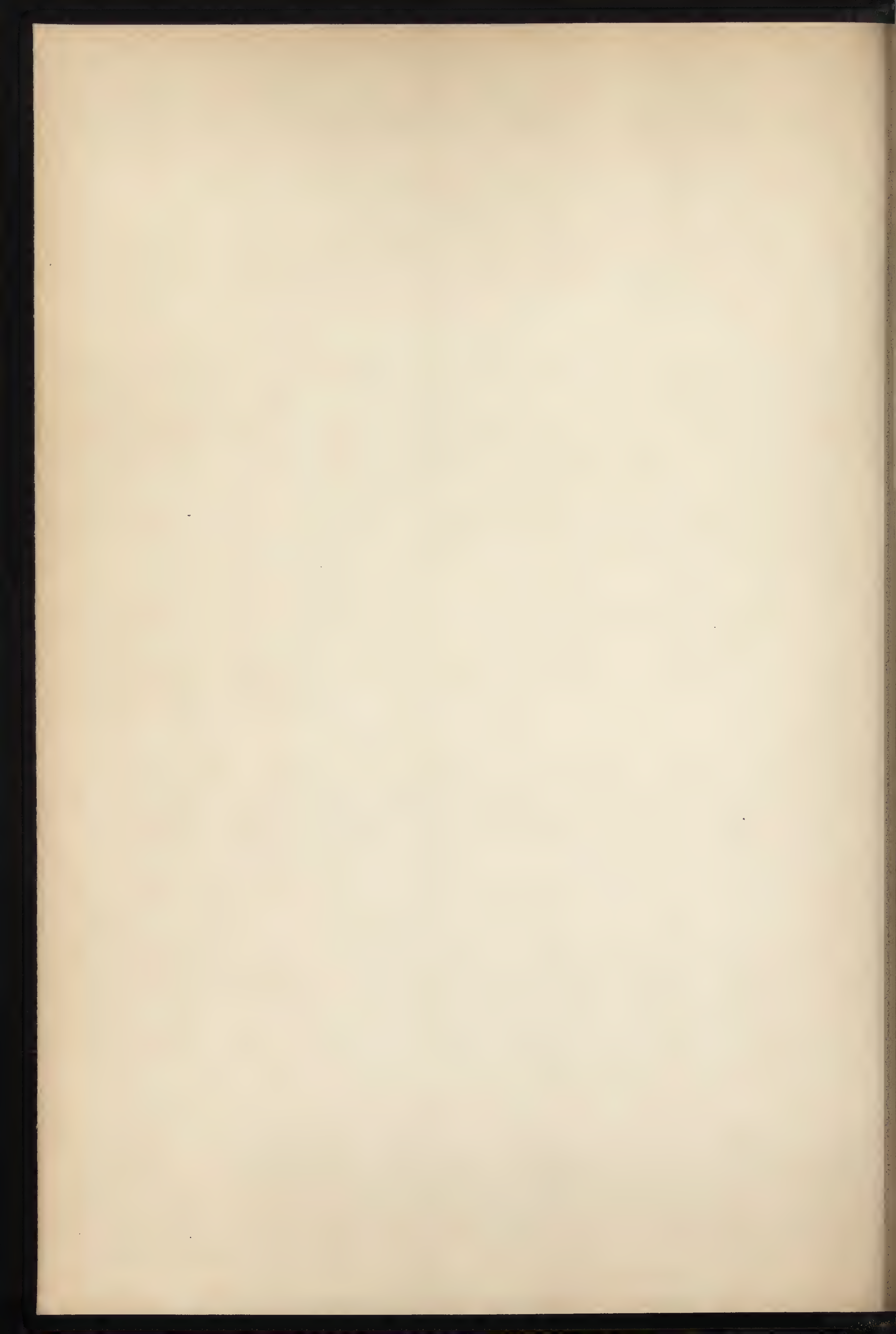
gehörten, in der sie ihre selbständige bedeutsame Stelle innehatten, ohne doch des Zusammenhanges mit den gleichartigen burgundischen Bestrebungen entraten zu können. Der „deutscheste" Vertreter dieser Gruppe aber war eben jener Meister der Sterzinger Flügelbilder. Bleibt der plastische Teil des Altares, noch weit mehr aber die Augsburger Ulrichlegende in den französischen Gewohnheiten stecken, so hat seine Kunst eine eigene, deutsche Sprache gefunden: die Figuren, ohne eine Spur von französischer Gelenkigkeit und Grazie, geben sich als ruhig behäbige Schwaben, und die Kompositionen sind so gebaut, daß sie sich dem spezifisch deutschen Ideal der Spätgotik, dem Flügelaltar, fügen: nicht unter starker Betonung der Horizontalen und Vertikalen, sondern mit Kreuzen der Richtungsachsen, in Diagonalrichtungen und verschieden geschwungenen Kurven, so also, wenngleich sehr gemäßigt, wie es den mannigfaltigen Gebilden der gleichzeitigen Dekoration entspricht. Zugleich ist dieser Meister die direkte Überleitung zu der Kunst des Barthel Zeitblom, die ja in Deutschland das Extrem zu der üppigsten Entfaltung des Dekorationsstiles bedeutet, und die gerade in ihrer für unsere Verhältnisse beispiellosen Gesetztheit sich nur als Fortsetzung dieser Seite des Sterzinger Stiles begreifen läßt. Freilich ist sie in ihrer maßvollen Art — kein Wunder bei der allgemeinen künstlerischen Veranlagung des Deutschen — ohne jeden nachhaltigen Einfluß für die Zukunft geblieben.

Nicht sehr ferne steht dem Sterzinger Maler der Meister der Anbetung des Kindes und der Anbetung der Könige im Maximiliansmuseum zu Augsburg und in St. Moritz, ein Künstler, der vielleicht in Augsburg angesessen, jedenfalls ein Oberschwabe war. Seine beiden Bilder sind auf unserem Marsche eine überaus wichtige Etappe. Nächst Witz und Pacher ist er es, der die größte räumliche Vorstellungskraft im Oberdeutschland dieser Zeit besessen hat. Die Stärke jenes Mitarbeiters des Multscher lag, was den Raum angeht, in seiner weisen Zurückhaltung; bei ihm aber

und mittleren Dezennien des 15. Jahrhunderts verdienten wohl einmal wegen ihrer Wichtigkeit eine besondere Beachtung. Die bekannte, neuerdings dem Uccello zugewiesene Geburt Christi in Karlsruhe bietet z. B. frappante Analogien zu bayerischen Bildern aus etwa der gleichen Zeit.



Abb. 8 OBERSCHWÄBISCHER MEISTER,
ANBETUNG DES KINDES
Augsburg, St. Moritz, Pfarrei
(Mit Genehmigung der kunsthistorischen Gesellschaft)



ist das Bedeutende gerade die unbekümmerte Art, wie er das Problem in seiner Ganzheit angepackt hat. Und hält man ihn gegen jene beiden Größeren, so leuchtet als ein anderer Ruhm seiner Kunst taghell ihre ungemeine Bodenständigkeit hervor. Mag Witz den ganzen Reichtum seiner in Burgund erworbenen illusionistischen Malerei vor uns ausbreiten, daß es uns blendet, mag Pacher das Vor und Zurück der Dinge durch die Suggestion seiner mantegnesken Perspektive greifbar gestalten: den Duft der heimatlichen Erde, den Atem des Windes, der über sie hinstreicht, geben sie nicht. In den beiden Augsburger Bildern hingegen weht wirklich die kräftigende, rauhe Luft der Voralpen; und gewohnt an ihre stürmische, wilde Liebkosung erscheinen alle Dinge wetterfest und hart.

Wie kam diese Kunst dazu, ein so getreuer Spiegel der oberdeutschen Landschaft zu werden? Einmal eben sicherlich durch eine sehr unabhängig von Burgund oder Norditalien gefundene Bewältigung des Raumes. Was da auf der „Anbetung des Kindes" so außerordentlich wirkt, ist die ganz rücksichtslose Zerteilung des Geländes in einen hochgelegenen Vordergrund und einen Hintergrund in der Tiefe, dessen Ansatz durch die Überschneidung für uns unsichtbar geworden ist. Dazu kommt, daß die Stützen des vorn sich erhebenden Daches aufs stärkste, aber vollkommen zwingend, die Vedute zerschneiden, und daß dieses Dachgestell in seiner schrägen Anordnung das landschaftlich bedeutsame Motiv des Flußkniees mitwirkend heraushebt.

Aber das ist nur die eine Seite. Diese Kunst tritt den Formen von Mensch und Natur mit der gleichen Selbständigkeit gegenüber, mit der sie dem Problem des Raumes Rede stand. Leute und Land gehören hier eines zum andern. Die Vedute selber soll ein landschaftliches Porträt sein (Landberg am Lech). Auch Witz, der Begründer der Richtung, dessen erinnern wir uns, hat einmal ein solches Porträt gegeben. Nun vergleiche man aber Bild mit Bild: die Freude des Zeichners am landschaftlichen Objekt, das Sichfestsaugen an die Natur, wie sie ist mit allen ihren Sonderbildungen und dem Zuge zum Einswerden, der doch in ihr lebt — bei wem findet man das stärker? Ohne Zweifel liegt ja der Unterschied, was

Witz anlangt, auch mit an dem Objekte selber, allein war dieses nicht eben mit Rücksicht darauf gewählt, daß es die gesetzmäßige Reliefentwickelung des Bildes zu unterstützen habe? Ein Künstler wie der Augsburger aber würde gerade das gemieden haben, da es dem Charakter des Intimen widerstreitet, auf den er ungleich stärker als der Maler der Sterzinger Flügel dringt. Was von der Landschaft gilt (man würdige auch das noch abgeschiedenere, anspruchslosere Motiv der Anbetung der Könige!), paßt auf die Figuren. Von höherer Idealität ist da nicht die Spur. Aber überraschend lebendige, sicherlich nach der Natur notierte Züge wird man wie im Landschaftlichen auch im Figürlichen finden. Alles Akademische gleichzeitiger Kölner und selbst Nürnberger liegt weit dahinter. —

Einen Schritt weiter ins urwüchsig Volkstümliche führt uns die Kunst Oberbayerns. Man merkt das, wenn man jetzt in Augsburg, von den beiden Tafeln im Maximiliansmuseum kommend, vor die bayerische Anbetung des Kindes tritt, die in der Galerie als eines der vorhin zitierten Flügelbilder vereinzelt hängt. Diesmal ein etwas früheres Stadium der Entwickelung (ein Unterschied von etwa 1½ Dezennien), eine etwas primitivere Stufe also, aber bei unzweifelhafter Zusammengehörigkeit mit den allgemeinen Prinzipien der oberdeutschen Kunst. Der nächste Verwandte ist sogar Konrad Witz selber: die kalte, helle koloristische Stimmung, die hier freilich an das Kreidige grenzt, die scharfe Modellierung mit ihrer Absicht auf stereoskopisch greifbare Wirkung und die glanzartige Behandlung der Oberfläche (stärker auffallend in den Schleißheimer Flügelbilde) bezeugt dasselbe Stadium der Entwickelung, dieselbe künstlerische Strömung. Über ein Schulverhältnis des beyerischen Künstlers zu dem großen Meister von Basel läßt sich nichts Bestimmtes mutmaßen: nimmt man keinen direkten Zusammenhang an, so würde das für die Einheitlichkeit der oberdeutschen Kunst natürlich ein um so kräftigerer Beweis sein. Gegen ein solches persönliches Verhältnis spricht mit ziemlicher Entschiedenheit die räumlich kompositionelle Anlage, die durchaus nichts von dem Doktrinarismus des Witz verrät und die bayerische Natur mit einer Liebe und Treue porträtiert, welche bei

allerdings unentwickelten Kunstmitteln an den Meister der beiden Augsburger Flügel erinnert.

Erstaunlich und neu ist die Beobachtung des Atmosphärischen: der Charakter der dünnen Voralpenluft kommt ausgezeichnet zur Geltung. Besonders fein bemerkt die weißliche Stimmung der Luft und der Widerschein im See. Auch die Menschen richten sich nach der Atmosphäre: die Farbe ihrer Gewänder werden nach der Ferne zu alle ins Lichte abgedämpft.

Und was soll man von der Charakterisierungskunst des Meisters sagen? Hierin vor allem ist ein weiterer Schritt ins Urwüchsige getan. Das Mittel des Ausdruckes ist das allerelementarste: die Grimasse. Das ist der bayerischen Kunst von allem Anbeginn her zu eigen gewesen. Schon der Altmühldorfer Altar von ca. 1400 läßt es fühlen; sehr gesteigert tritt es auf der Kreuzigung von Fürstätt (München, Nationalmuseum) hervor, und in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wird es bis zum Extrem ausgebildet. Bemerkenswert, daß gerade die vielfigurige Darstellung der Kreuzigung eine solche besondere Pflege in Bayern findet.

Einen Merkstein der Entwickelung bildet die Darstellung in Törrwang: auf ihr als erster findet sich die Hinneigung zum Vertikalismus, die für die Gesamtentwickelung entscheidend wird. Mit dem Törrwanger Bind geht eng zusammen die bekannte Kreuzigung des Meisters Pfenning von 1449[21] (Wien, K. Galerie). Man sieht, wie auch hier, und zwar diesmal ganz besonders, die Grenzen der Gebiete nicht scharf zu sondern sind: diese Pfenningsche Tafel ist sicher österreichisch oder doch salzburgisch und gehört dabei stilistisch außerordentlich eng zu Bayern. Freilich äußert sich in Formen und Ausdruck doch deutlich genug ein etwas abweichendes Volkstum: gegenüber der bayerischen Härte und Starrheit die

[21] Wenn ich mich nicht täusche, so rühren 2 Bilder des Salzburger Museums (Gotische Kapelle), die die Heiligen Primus und Hermes darstellen, von der Hand Meister Pfennings her. Gegenwärtig tragen diese beiden für den Stil der Jahrhundertmitte sehr charakteristischen, übrigens bedeutenden Bilder die sonderbare, direkt unverständliche Bezeichnung „Aus der Spätzeit Michael Pachers“. Eine allernächste Beziehung beider Heiligengestalten in Haltung, Ausdruck der Züge, Trachten, Modellierung usw. zu der Wiener Kreuzigung ist ganz unverkennbar. Stimmt meine Beobachtung, so ist ein neuer Anhaltepunkt für die Lokalisierung Pfennigs in Salzburg gewonnen.

österreichische Biegsamkeit und Geschmeidigkeit. Man vergleiche besonders die schöne weiche Kurve, die der Pfenningsche Christus im Umriß beschreibt, mit dem zähen Liniengebilde des Törrwanger Gekreuzigten. Charakteristisch besonders die Einziehung der Taille bei dem Österreicher, von der uns der Bayer nichts ahnen läßt. Im Ausdruck ist Pfenning nicht minder charakteristisch und übertreibend, aber noch feiner abwägend und viel stärker differenziert. Man achte auf die ganz andere Beredsamkeit des Auges.[22] Außerdem ist er erstaunlich suggestiv in der Auffassung der Szene: aus einer langen Horizontalen von Köpfen schweigt die feierliche Lautlosigkeit des großen Momentes, man spürt die innere Unsicherheit über diese Reihe der Pharisäer und Krieger hinweggleiten; und vor dem Kreuzesstamm verkündet schon der Hauptmann Longinus, was Alle dumpf ahnen: wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen! Es scheint, daß Pfenning auch für die bayerische Entwickelung sehr viel bedeutet hat, obwohl diese bald nach der Darstellung in Wien noch ganz andere Effekte bringt.

Man nehme die Kreuzigung von ca. 1460 in Schleißheim (No. 50 des Kataloges). Hier ist Christus selber bereits eine rechte plumpe Bauerngestalt; die Schächer gar machen von ihrem Vorrecht sich häßlich und ungebärdig zu benehmen, einen äußerst weitgehenden Gebrauch: der eine — man verzeihe — strampelt sogar mit den Beinen, die man ihm eilends am Stamme festzubinden sucht. In den Figuren unter den Kreuzen ist eine möglichst vielseitige Auffassung des Vorganges gegeben: anfangend von den Kriegsknechten vorn rechts, unter denen wegen Christi Rock eine Messerstecherei entbrannt ist, bis zu der Gruppe der trauernden Frauen um Maria; von den fanatisch dreinschauenden, noch immer um den Ausgang ihres Unternehmens bangenden Pharisäer bis zu den schon halb Bekehrten, denen sich bald das Bekenntnis des Glaubens entringen wird. Keine andere deutsche Schule hat das Alles so drastisch lebenswahr und doch auch innerlich erfaßt wie diese bayerische. Man darf da nicht von einem Naturalismus als Selbstzweck reden, wenn z. B. die einzelnen Spuren der Pferdehufe im

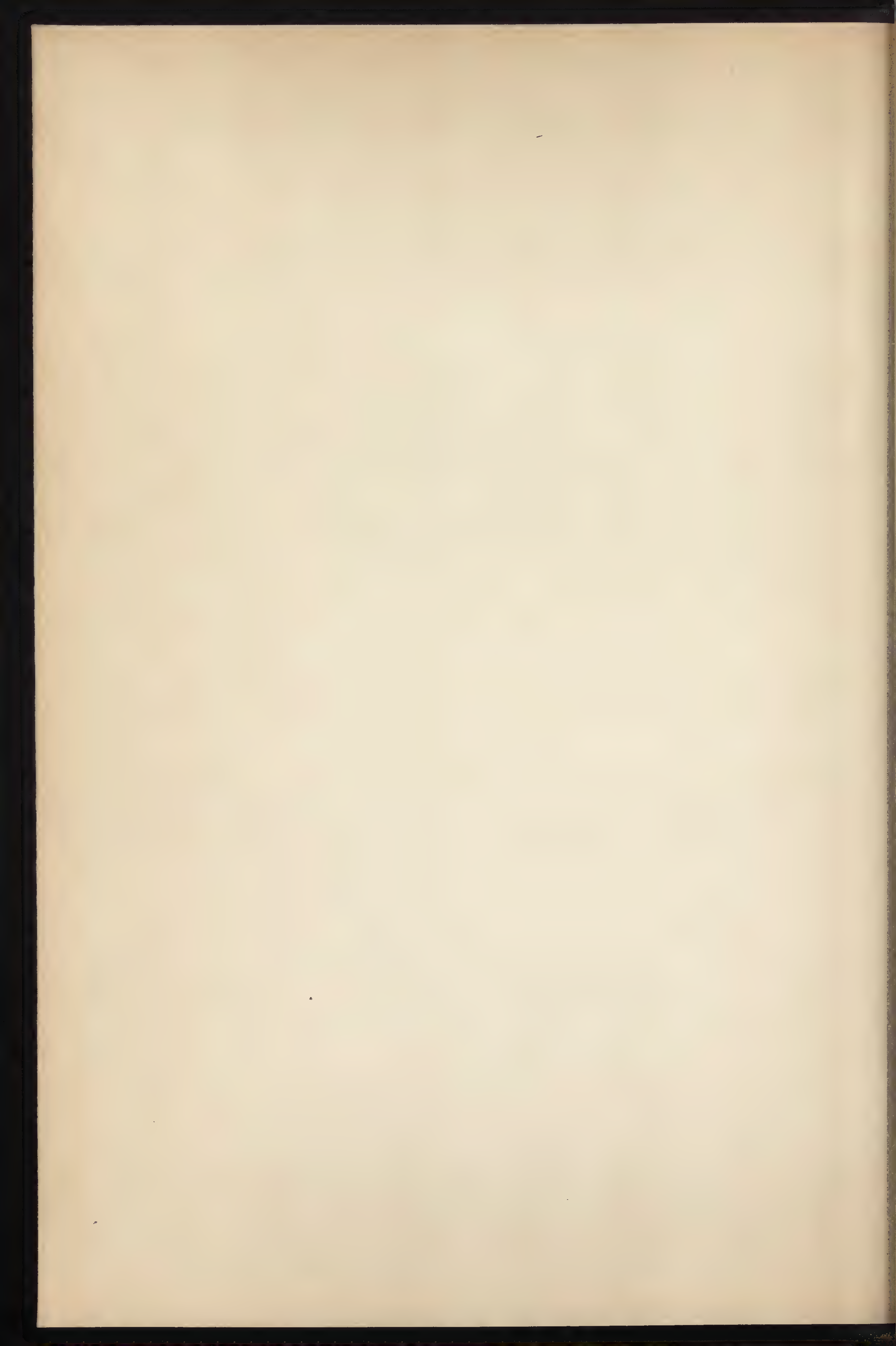
[22] Auch Thode hebt die „auffallende Lebendigkeit" hervor.



Abb. 9 MEISTER PFENNING, KREUZIGUNG
Wien, Hofmuseum
(Phot. Löwy)



Abb. 10 HANS PLEYDENWURFF, KREUZIGUNG
München, Pinakothek
(Phot. V.-A. Bruckmann)



Sande genau angegeben sind: sie gehören mit zu den absolut notwendigen Erfordernissen einer Erzählung, die man glauben soll. Wenn die Bauern solche Einzelheiten vermißt hätten, wären sie womöglich von dem ganzen Vorgang nicht überzeugt worden. Hingegen wurde um so eher über die uns augenscheinlichsten darstellerischen Mängel hinweggesehen, eben weil eine gewisse Erziehung des Auges dazu gehört, sie überhaupt nur zu empfinden. Die Kunst des 15. Jahrhunderts in Bayern ist vorzugsweise eine Bauernkunst: das bedingt ihre bekannten Schwächen und ihre — noch so ungekannten — großen Vorzüge. Daß die allzufeste Abgeschlossenheit gegen alles Fremde schließlich zu einer trostlosen und sinnlosen Überladenheit, zu traurigem Schwulste und gleichzeitig zur Rückständigkeit geführt hat, soll freilich nicht geleugnet werden. Das Bedürfnis nach Ausdruck wuchs beständig, und die Beherrschung der künstlerischen Mittel hielt damit durchaus nicht gleichen Schritt. Mit einer Darstellung wie der aus der abgebrochenen Franziskanerkirche (jetzt im Nationalmuseum, München), ist das Extrem der Distanz von Wollen und Können erreicht. An diesem Punkte mußte notgedrungen abgebrochen werden, sollte es nicht, aller eigentlichen Absicht zuwider, zur völligen Versteinerung und Ausdruckslosigkeit kommen.

Wie hat sich nun die bayerische Malerei zu dem Problem des Raumes gestellt? Fast zu lange schon haben wir die Frage unterdrückt; allein es ist eben unmöglich die Stellung dieser Kunst zu rein formalen Problemen prinzipiell richtig aufzufassen, wenn man nicht in ihrem geistigen Bereich heimisch geworden ist. Jetzt aber dürfen wir sagen: nichts mußte nach ihrer Freude am Charakteristischen den Bayern ferner liegen als ein zielbewußtes Experimentieren mit künstlerischen Dingen. Und so können wir von vornherein nicht zählen auf eine regelrechte Auseinandersetzung mit dem Raumproblem, Auge in Auge, so wie es Witz u. a. getan haben. Trotzdem fühlt jeder, wenn er von fränkischen oder nordschwäbischen Werken kommt und etwa vor die Bilder der Peterslegende im Münchener Nationalmuseum tritt, wie es plötzlich weit und groß wird, wie die Linien sich dehnen, und wie die Gewänder sich bauschen. Man kann freilich sagen, hier wirke be-

reits der Pachersche Einfluß mit, aber man muß doch wieder zugeben, daß diese Dinge in die bayerische Malerei nicht unvorbereitet hineinschneien, daß von allem Anbeginn in ihr die Gier nach weiten Linien und breiten Flächen steckt, ausgesprochener noch als in Franken und Böhmen und in direktem Gegensatze zu Köln und den Niederlanden.

Woher diese Großflächigkeit stammt, ist nicht schwer zu sagen. Sie geht, äußerlich genommen, zurück auf die italienischen Einflüsse vom Ende des 14. Jahrhunderts. Für Bayern insbesondere kommt eines als verstärkend hinzu: die Ausübung der Wandmalerei, in der die Großflächigkeit schon technisch und noch mehr ästhetisch verlangt wurde, und in der sie direkter als im Tafelgemälde über Tirol aus Italien eingeführt werden konnte. Man muß in Betracht ziehen, daß die Gewohnheiten der Freskotechnik von selbst in das Tafelbild übergehen und in dieses eine abweichende Nuance bringen mußten, übrigens nicht bloß hinsichtlich der Raumeswirkung, sondern auch im Koloristischen: der oft blasse, kreidige, dann wieder branstige Ton mancher Bilder geht entschieden darauf zurück.

Alles was wir an Weite und Ausdehnung konstatierten, bezieht sich offenbar hauptsächlich auf die zwei Dimensionen der Ebene, nicht so auf die Tiefe selber, das im eigentlichen Sinne räumliche Element. Darf man nun auch von einem ebenso starken Empfinden der dritten Dimension in Bayern sprechen? Gewiß nicht ganz ohne Einschränkung. Solche ausgeprägten Raumanlagen wie bei Witz sind überhaupt nicht vorhanden, und auch mit den beiden Augsburger Bildern der Geburt und Anbetung läßt sich kaum etwas vergleichen. Aber man konfrontiere lieber mit Franken und Nordschwaben. Wie bleibt die Pleydenwurffsche Kreuzigung in München trotz ihrer großen Landschaft in der Fläche, verglichen mit dem Pfenningschen Bild! Bei dem merkt man wirklich, wie es hineingeht in die Tiefe, man sieht es an den Köpfen, die nach hinten zu immer kleiner werden, an den Überschneidungen, den Verkürzungen: das ist wahrhaft ein Menschengewühl, wo die Leute sich von allen Seiten aneinanderdrängen und die Breite des Bodens völlig bedecken; bei dem Nürnberger kommt es doch nicht hin-

aus über ein einfaches Stehen nächst der Rampe, an der alle seine Figuren ängstlich kleben bleiben.

Dem allgemeinen Gange der Entwickelung entsprechend, den wir an der Gegenüberstellung des Meisters von Flémalle und Rogiers studiert haben, findet auch in Bayern seit 1450 kein Fortschritt in der Raumausbildung statt. Ein Umschlag des Stiles wie in Nürnberg geschieht vorläufig nicht; ein Gabriel Mächleskircher folgt z. B. in seinem Ölberg (Burghausen, Galerie No. 9) ungefähr dem Sterzinger Schema, ohne jedoch über dieses irgendwie außer im Helldunkel[23] hinauszugelangen. Gegen das Ende des Jahrhunderts nimmt die Behandlung des Raumes wieder einen Aufschwung, aber wohl nicht ganz ausschließlich aus einheimischer Initiative. Immerhin sind Bilder wie die vier Passionsszenen des Olmdorfer (?) von 1492 in Burghausen (No. 5—8), mögen sie auch tirolerisch angeregt sein, eigenartige und sogar eigenmächtige Konzeptionen. Die Körperlichkeit der Gestalten scheint den Rahmen zu sprengen. Tonnengewölbe und Wendeltreppe werden so stereoskopisch greifbar und in so kühnen Konfigurationen mit dem Figürlichen gebracht, daß nichts anderes zum Vergleiche zu nennen ist. Auch die Straßenveduten sind von wunderbar weiter Wirkung.

Wenn wir nun aber für das Entstehen der Räumlichkeit in Bayern einzig den Einfluß des italienischen Fresko verantwortlich machen wollten, würden wir in einen großen Fehler verfallen. Das Gefühl für das Raumliche ist viel tiefer, nämlich in den Bedingungen des heimischen künstlerischen Schaffens selber begründet. Das also ist die andere und wichtigere Ursache der bayerischen Raumkunst. Es ist bei diesem Punkt nicht überflüssig auch auf den großen Unterschied der Städteanlage südlich der Donau von den fränkischen und nordschwäbischen hinzuweisen. Jeder, der von Norden kommt, hat das Gefühl in einer neuen Welt zu sein, in der es sich weiter und freier atmet, wenn er zum ersten Male

[23] Die Behandlung des Helldunkels allerdings ist derart, daß es endlich ausgesprochen werden muß: hier ist die wahre Vorstufe und der Ausgangspunkt für den Augsburger Holbein, auf den auch Typen, Gewandmotive, Komposition vorbereitet. Selbst die Art der Grisaillemalerei (grau in grau, dazu rosa) ist von diesem in der Donaueschinger Passion nachgebildet worden. Ich bitte um Nachprüfung meiner Beobachtung an Ort und Stelle; ist doch die Frage der Lehrzeit des älteren Holbein immer noch brennend.

eine ausgesprochen oberdeutsche Stadt betritt. Die Hauptstraße des Ortes in ihrer Länge und unerhörten Breite, die angrenzenden, oben horizontal abschließenden ungegliederten Häuser, die zusammen eine nirgends unterbrochene Wand bilden, die hellen Tünchfarben sind etwas ganz anderes, als er von Nürnberg oder Rothenburg gewöhnt ist. Alles erscheint hier weit und groß, licht und undurchbrochen, während in Franken die malerischen Überschneidungen, die Erker und die Giebel dominieren. Als Parallele zu der Geringschätzung der bayerischen Malerei ist es sicher bemerkenswert, wie wenig sich das jetzige Entzücken aller Welt an kleinen altertümlichen Nestern auf die charakteristischen Ortes südlich der Donau erstreckt hat: den Anblick der Märkte von Nürnberg und Rothenburg kennt ein jeder; aber so prachtvolle Partien wie der Abschluß der Augsburger Maximilianstraße gegen die Ulrichskirche oder manche Straßenveduten in Oberbayern bleiben ungeschätzt.

Offenbar hängt die andersartige Bauart der oberdeutschen Städte mit ihrer Lage in der Ebene aufs engste zusammen. Jener Reichtum an einzelnen „malerischen" Motiven, der bei einem hügeligen Gelände ohne Schwierigkeiten zu gewinnen ist, wird flachgelegenen Städten immer versagt bleiben. Dagegen wird sich ihnen der Zug zum Weiten und Großen wie von selber mitteilen, als diejenige Art der Schönheit, die ihnen geographisch am meisten entspricht. Man möge nun bedenken, daß ein der Ebene gewöhntes, dazu in der befreienden Nähe der Alpen lebendes Volk mit Notwendigkeit und ganz unwillkürlich in jeder räumlichen Disposition nach dem Gedehnten verlangt und das Gehäufte, Vielgliederige schon von Natur aus als beengend empfindet. So nur erklärt sich die weite Anlage der Straßen, so auch nur die auffallende Schmucklosigkeit der Häuser, der Mangel an Gliederung, die einfache, helle Farbe — und endlich der zum Gedehnten und räumlich Machtvollen strebende Sinn der Malerei.

Ganz unberührt von den niederländischen Ideen ist Bayern freilich nicht geblieben; wenn Künstler wie Olmdorfer nur um

sieben Ecken herum oder eigentlich gar nicht etwas davon erfuhren, so kam der Regensburger Miniaturist Furtmeyr unmittelbar mit dem Nürnberger Kreise in Berührung, der die hauptsächlichste Propaganda für jene Ideen im südlichen Deutschland betrieb. Ich weiß zwar, daß ich mich, indem ich diese Behauptung ausspreche, zu der vorangehenden Forschung in Gegensatz stelle, hoffe aber, meine These stilkritisch bis in das einzelne belegen zu können. Zunächst muß jeder, der sich nach der früheren bayerischen Kunst Furtmeyr zuwendet, überrascht sein hier auf einen künstlerischen Stil zu treffen, der — ich betone dies ausdrücklich — in keinerlei Betracht eine Fortsetzung der bisherigen Bestrebungen bildet. Freilich soll es nicht in Abrede gestellt werden, daß der heranwachsende Künstler von älteren tüchtigen Miniaturisten seiner Heimat die Technik und gewisse künstlerische Grundlagen gewonnen haben wird — so etwa wie Dürer von seinen Nürnberger Vorgängern —; aber indem er sich bestrebte aus der Enge seiner Lehre in den großen Strom der allgemeinen Entwickelung, des Fortschrittes hinaus zu gelangen, mußte er darauf kommen, jene damals berühmteste deutsche Kunststätte, Nürnberg, aufzusuchen, um hier den an Rogiers Werken gebildeten Stil des Pleydenwurff, Wolgemut, besonders den des damals berühmteren letzteren in sich aufzunehmen. Seiner heimatlichen Kunstübung ward er hierdurch — wenigstens anfänglich — in gewisser Weise untreu. Wir vergleichen nun im einzelnen zur Erhärtung unserer Behauptung Wolgemuts und Furtmeyrs künstlerischen Stil.

Charakteristisch für Wolgemut sind in erster Linie seine Typen mit ihren brummigen, beschränkten Zügen, dem leeren Blick. Auch bei Furtmeyr tritt diese unvorteilhafte Seite hervor. Die Bildung des Nackten ist beiderseits plump und schwerfällig; es sind dicke und dennoch hart abgegrenzte Körper, die nicht ein Gerüst von Knochen und Muskeln beherrscht, sondern die mit Häcksel oder Mehl angefüllt zu sein scheinen, ähnlich den Leibern von Puppen, mit denen die kleinen Kinder spielen. An den Gelenken verlaufen die Linien nicht spitz, sondern in einer nichtssagenden kalligraphischen Rundung. Die Zehen sind nicht individualisiert, sondern stehen ausgerichtet nebeneinander in Reih und Glied; die Sohle

ist platt gebildet. Die Hände sind auf der Außenseite vorgewölbt; der Daumen setzt mit einer auffallenden Verdickung an. Der Wurf des Gewandes ist schwer, sogar wulstig, aber wieder durchsetzt mit flachen Bögen, die für eine gewisse Gliederung sorgen, ohne doch eine plastische Funktion zu besitzen. An manchen Figuren ist die Ähnlichkeit besonders gut zu studieren, z. B. an den Engeln. Einzelne Kompositionen sind überraschend verwandt, wie die Auferstehung am Hofer Altar und die in Furtmeyrs Missale. Man vergleiche noch besonders den zurückblickenden Wächter vorn und den Auferstehenden selber in Pose und Handbewegung. Einzelne, bei Furtmeyr besonders ähnlich aufgefaßte Figuren sind Christus (z. B. auf dem Vera Ikon, dem Abendmahl), Johannes (sehr dick dick und geistlos), Petrus. Auch sonst wird man manche hervorragend Wolgemutsche Köpfe finden wie auf der Beweinung (Initiale), wie auf dem Taufbild den Täufling selber. Bei dem letzteren ist die Art, wie die Arme übereinandergelegt sind, wieder ein Hinweis mehr auf den Nürnberger Meister.

Nun die Landschaft! Auf den vorhergehenden bayerischen Bildern bringt sie, wie wir sahen, charakteristisch die heimatlichen Motive. Furtmeyr gibt als erster die gesteigerte Natur der Vlamen: Berge, Felsen, Städte und Seen mit entschiedener Freude am Prächtigen und möglichst Reichen. Man hat gesagt, auf den Miniaturen des Missales seien Motive aus der Umgegend Regensburgs verwertet, und wir können diese Beobachtung gerne gelten lassen, wenn wir zunächst erkannt haben, daß als Ganzes auch die Landschaften Wolgemut zum Vorbilde haben. Auf ihn geht die Art zurück, wie die Felskulissen geschoben, wie die Seen eingefügt, wie Bäume, Büsche und Baumkronen gezeichnet sind (natürlich mit den Veränderungen, die die Technik bedingte); in den Hindergründen der Hofer Flügelbilder findet man für alle nennenswerten Züge der Furtmeyrschen Landschaften die genauesten Analogien. Auch das Koloristische ist nicht ganz verschieden; jedenfalls teilen beide Künstler die Vorliebe für starke, helle, wenig harmonische Töne: sanfte oder ganz lichte Zusammenstellungen, wie sie im eigentlichen Bayern und in Oberschwaben vorkommen, sind ausgeschlossen. Ein kräftiges Zinnober, ein starkes Kobaltblau, ein

gedämpftes Lila, ein krasses Grün kommen in — relativ — verwandten Nuancen vor. Ohne Zweifel wären auch auf dem Gebiete des Ornamentes noch mit Erfolg Analogien zu suchen: wir dürfen uns aber hier die nähere Vergleichung wohl sparen, da alles Vorgebrachte den Zusammenhang der beiden Künstler zur Genüge dartut.

Ein originell schöpferischer Geist ist Furtmeyr nicht: im Figürlichen kommt er über sein Vorbild nicht hinaus, höchstens erfreut gelegentlich an ihm — als das oberdeutsche Erbteil seiner Kunst — eine ursprünglichere, frischere Auffassung. Dennoch ist er nach einer Richtung hin von Bedeutung: die Art, wie er die Figuren in die Landschaft einfügt, weist in die Zukunft: es gibt in seinem Missale einige Blätter, die wie reine Landschaftsstücke mit Staffage wirken, so befangen auch noch Alles bleibt. Man hat auf Altdorfers Kunst verwiesen, die wirklich Ähnliches bringt — die Differenz der beiden Stile bleibt freilich ungeheuer.

Ein anderer, näher liegender Zusammenhang aber steht außer Zweifel: der mit den Szenen der Gründungslegende von Klosterneuburg, Werken des Rueland Frühauf von Passau.[24] Auch dieser Künstler ist — natürlich in geringerem Grade — um eine Stufe weiter als Furtmeyr, den er mit seinem leicht beschwingten Rythmen einfach plump erscheinen läßt: aber bei ihm ist der Zusammenhang mit dem Regensburger Miniaturisten kein bloßes intellektuelles Spiel, sondern eine stilkritisch zu erhärtende Tatsache. Das wahrscheinlich früheste Werk des Rueland Frühauf, der Altar im Historischen Verein zu Regensburg, zeigt naturgemäß die Beziehungen am deutlichsten, doch finden sich auch später noch Ähnlickkeiten. Stiassny bemerkt, daß die Köpfe in auffälliger Weise

[24] Es geht durchaus nicht an, diese Bilder, die deutlich das Monogramm R. F. und die Bezeichnung Rueland tragen, dabei zu den späteren Werken des Meisters engste Beziehungen zeigen, so schroff ablehnend zu behandeln, wie es Stiassny in seinem Aufsatz „Altsalzburger Tafelbilder“ tut. (Jahrb. d. Samml. d. A. K. 24). Die Deutung des Monogramms R. F., das übrigens, graphologisch genommen, mit jenem der Großgmainer Bilder (vgl. die Faksimiles im Jahrbuch und in der Publikation der Stiftsgalerie) genau übereinstimmt, auf Rueland fecit ist ein mindestens sehr unglücklicher Ausweg. Auch die Behauptung, ein Künstler habe in jener Zeit nicht mit seinem Vornamen (man weiß, von welcher Bedeutung der damals noch war!) signiert, ist unbewiesen.

oft „vor- oder zurückbeugt" seien. Wenn man Blätter des Missales betrachtet wie den Ölberg, das Bild mit Zachäus (cfr. den Apostel hinter Christus), so wird man wahrnehmen, daß diese Frühaufsche Eigenschaft bei Furtmeyr bereits vorgebildet ist. Auch was Stiaßny sonst über den Stil des Altars sagt, paßt fast Wort für Wort auf Furtmeyr. Einzelne besonders auffallende Typen Furtmeyrs kehren bei dem Passauer wieder, z. B. der Mann mit dem dicken Kinn (vgl. die betreffende Figur aus der Darstellung im Tempel mit dem Hauptmann der Regensburger Kreuzigung, sowie diesen wieder mit dem rechten Propheten des Rahmens auf dem zitierten Blatte des Missales). Die Hände haben bei beiden Künstlern die von Wolgemut kommende gewölbte Rückfläche (cfr. besonders die gekreuzten Arme des Täuflings auf dem Taufbilde Furtmeyrs mit dem Händen der Maria von der Frühaufschen Kreuztragung in Wien). Auch in der Gewandung sind gewisse Partien von merkwürdig ähnlicher Konfiguration, so etwa der Engel der Verkündigung von Furtmeyr und der niedersinkende Christus der Regensburger Kreuztragung. In der Technik der Landschaft mag auf das haarartig kurz geschnittene Gras sowie auf die Bildung der Felsen — namentlich die eigentümlichen Löcher im Gestein — verwiesen werden. Es ist aber nicht das Zukunftsvolle in Furtmeyrs Stil, die neuen Relationen der Figuren zur Landschaft, was Frühauf vorläufig in seinen Werken fortgebildet; erst nach einer Reihe von Wandlungen seiner künstlerischen Art gelangt er in den erwähnten Klosterneuburger Bildern wieder — fußend auf einer erweiterten Auffassung der Natur und einer anderen stilistischen Grundlage — zu dem gleichen Ideal. Die Gründungslegende im Klosterneuburg ist sein letztes Wort und eine noch viel eklatantere Vorahnung Altdorfers als sie bei Furtmeyr je zu finden ist — man muß sich jedoch auch hier hüten aus dem unleugbaren ideellen Zusammenhange einen direkten stilistischen folgern zu wollen.

Groß ist der Einfluß des Regensburger Miniaturisten auf den Passauer Tafelmaler nicht gewesen: Eindrücke anderer Art müssen sich frühzeitig mit jenem gekreuzt und seine Bedeutung z. T. unterbunden haben. — Das kleine Bild von 1483 im Rudolfinum zu

Prag zeigt besonders zwei Einwirkungen in voller Deutlichkeit. In seiner Koloristik fällt es aus allen oberdeutschen Gewohnheiten völlig heraus: es ist von einer Delikatesse und einer kühlen hellen Klarheit und Prägnanz, die sofort an den Niederrhein denken läßt. Das Werk hat denn auch bis vor kurzem die Bezeichnung „Niederrheinisch" getragen und heißt im Rudolfinum bis auf den heutigen Tag so. Eine zufällige Ähnlichkeit anzunehmen ist nicht erlaubt, umso weniger, als nicht bloß die Farbenwirkung an einen Meister wie den des Marienlebens aufs deutlichste anklingt, sondern auch die Formensprache, wie mir scheint, an einen Kölner erinnert: den Meister des heiligen Bartholomäus. Der Typ der Madonna mit dem verschämten Senken der Augen, der Körper des Jesuskindes, der Ausdruck des Apostelkopfes und endlich das spätgotische Astwerk des Baldachins zur Linken zusammen genommen bilden so viele Übereinstimmungen mit den Gewohnheiten des Kölner Sonderlings, daß eine Kenntnis dieses Meisters wohl mit Bestimmtheit vorausgesetzt werden darf. Diese eine Beobachtung aber involviert sozusagen schon eine zweite, die für das Verständnis der oberdeutschen Entwickelung von weit stärkerer Bedeutung ist. Gerade wie der Meister des Bartholomäus muß auch Frühauf die Stiche Schongauers gekannt und die Grundlagen seines reifen Stiles aus ihnen gewonnen haben. Ohne ihn wäre weder die freie Gruppierung des Bildes, weder die feine ziselierende Durchbildung der Modellierung noch die einheitlich durchgeführte rundliche Formensprache möglich.

Wie gesagt, diese entscheidende Einwirkung Schongauers auf Rueland Frühauf ist für den weiteren Verlauf der Dinge in Bayern von größter Bedeutung, und mit der Erkenntnis dieser Tatsache ist uns notwendigerweise die Frage nach Schongauers künstlerischen Herkunft und seinem Stil an die Hand gegeben. In den Niederlanden und zwar bei Rogier van der Weyden hat der Kolmarer Meister seine Lehre durchgemacht, und die Eindrücke, die er hier empfing, sind für sein weiteres Leben entscheidend geblieben. Und da seine Kunst in Deutschland bald eine fast beispiellose Nachfolge fand, so übertrug sich indirekt auf die gesamte deutsche Malerei eine neue, nachhaltige niederländische Welle. In Schwaben und

Bayern, wohin Schongauers Einfluß natürlich ebenfalls drang, ergibt sich zum großen Teil durch ihn eine Modifizierung des Stiles: wie in Flandern selber auf den Raumgestalter von Flémalle der bildmäßig denkende Rogier folgte, so kündet sich auch in Oberdeutschland eine Wendung zur reinen Bildmäßigkeit an.

Aber Schongauers Stil ist von dem des Rogier doch nicht bloß individuell verschieden, sondern darüber hinaus tritt er auch entwickelungsgeschichtlich als etwas Neues und Vorgeschritteneres an die Seite. Noch weniger als bei Rogier fühlt man bei Schongauer den Raum: der Eindruck des Räumigen ist jetzt dem Bildmäßigen zuliebe fast ganz unterdrückt; alles kommt darauf an, wie sich die Figuren in Rythmus und Bewegung zur Gruppe zusammenschließen. Ein ungeahntes und in Deutschland noch immer fremdes Gefühl für die Einheit des Formempfindens, für den einheitlichen Rythmus beseelt seine Kunst. Alle Bildungen, auch die entlegensten und willkürlichsten, gehören zu einer Familie. Es scheint, daß das ursprüngliche Prinzip dieser Form, gewissermaßen ihr Schlüssel, in dem einfachsten aller geometrischen Gebilde, im Kreise, zu finden ist. Schon Rogier hatte zu einer Anähnlichung der Formen aneinander (mit der eine Unterdrückung des Individuellen der Dinge verbunden ist) den Grund gelegt und seinen wundervoll gebundenen Stil dadurch erreicht; Schongauer — der übrigens an Adel der Form doch lange nicht an seinen Meister heranreicht — geht noch weiter. Er erhebt die Intuition zur Doktrin. Er ist unerbittlich: nichts weicht seinem Schema aus; alles wird in seinen Rythmus, seine Linie gepreßt. Man merkt das, wenn man ihm lange zu folgen versucht; die Sinne werden ermüdet, abgestumpft durch den ewig wiederholten gleichen Reiz. Wie ganz anders hatte alles bei Pleydenwurff noch eigenen Willen! Doch dessen Werke gelten jetzt als veraltet und scheinen der Eleganz zu entbehren: man will nur noch den neuen, geschmeidig klingenden Rythmus des einen Schongauer. Dessen Kunst aber ist im wesentlichen eine stecherische; und so, wie sein Stil endgültig wurde, konnte er nur durch den Griffel geprägt werden. Seine kleinen Gemälde sind zwar feine, an vlämischer Augenkultur gebildete, aber gerade deshalb weniger bezeichnende Werke. Wie

hätte es also ausbleiben sollen bei denen, die sich gerade durch seine Stiche anregen ließen, daß diese eigentümliche Abkunft auch auf die malerische und koloristische Seite ihrer Bilder von Einfluß wurde?

Und wirklich, wenn man die von Schongauer inspirierten Maler, die am Ober- und Mittelrhein so häufig sind, daraufhin anschaut, so muß man zu dem Schluß kommen, daß die allgemeine malerische Verarmung, die solche Werke charakterisiert, zum großen Teil ihren Grund hat in der Ableitung aus Schongauers Griffelkunst. Alle jenen feinen Gelüste also nach Broderien, gewirkten Seidenstoffen, dünnen Gazen und schweren Samten, die bei Pleydenwurff noch so stark mitsprachen, werden jetzt erstickt. Auch auf den Bildern der bedeutenderen Künstler dieser Art, wie des Meisters mit der Nelke, des Rueland Frühauf, sind die Gestalten eingehüllt in schwere Gewänder von unbestimmbarem, einheitlichen Stoff in einfachen Tönen. Keinerlei Abwechselung, keine Verzierungen; der einheitliche Eindruck würde Schaden erleiden, wenn sich dieser Stoff da in dünnknitterige, jener andere in großzügige und ein dritter etwa in wulstige Falten legen wollte. Es entstand so eine Art malerischer Purismus, der gerade in Oberdeutschland nicht ganz unwillkommen sein konnte, da hier eine einfache, monumentale Form- und Farbenauffassung schon vorher in stärkstem Maße herrschte. Bei aller Reserve, welche die neue Strömung dem oberdeutschen Temperament auferlegte, ließ nun Frühauf doch nicht ganz von der urwüchsigen Art los, die in dem bayerischen Gebiete seit einem Jahrhundert heimatberechtigt war. Dasselbe darf man von dem Stecher Mair behaupten, der in der Atmosphäre des Hofes von Landshut lebend dennoch in seine höfischen Darstellungen eine Reihe kecker und derber Züge einfügte, die manchmal mit der erzwungenen „Mâsze“ seiner Stiche in seltsamem Gegensatze stehen.

Frühauf sowohl wie Mair waren Niederbayern, und wenn man ihre Kunst der gleichzeitigen oberbayerischen entgegenhält, muß der große Gegensatz zu deren leidenschaftlicher Art in die Augen fallen. Bedenkt man, daß der Regensburger Furtmeyr nach dem Geiste seiner Kunst wieder eher mit den beiden Niederbayern zu-

sammengeht, so wird man geneigt sein am Ausgange des 15. Jahrhunderts eine Art gemeinsamer lokaler Tradition für die Donaugegend anzunehmen, die bereits auf den eigentlichen Donaustil verweist. Aber außer den geistigen Verwandtschaften der Künstler dieser Landschaft lassen sich auch formale Gemeinsamkeiten erkennen: sie besitzen sämtlich nicht mehr den starken räumlich-plastischen Trieb der Oberbayern, weder deren kräftige Modellierung noch deren großartige, weite Raumauffassung; wo sie Raumanlagen bringen, haben diese etwas Enges oder Schematisches wie das Pfingstfest in Großgmain oder die großen Stiche des Mair. Was sie hingegen auszeichnet vor ihren oberbayerischen Landsleuten, ist die größere Akuratesse und formale Glätte ihrer Kunst, die sie eben ihrem Anschlusse an fremde Vorbilder verdanken.

2. STURM UND DRANG

So wichtig es für die Erhaltung des Lebensstoffes in der bayerischen Kunst war, daß ihr diese niederländisch-Schongauerischen Säfte zugeführt wurden — denen sich wohl selbst Urbayern wie Olmdorfer nicht ganz verschlossen haben: — eine eigentliche Erneuerung ist von ihnen nicht ausgegangen; von jenen Bildern des Rueland Frühauf führt keine direkte Linie hinüber zu Altdorfer. Vielmehr sind die wirklich wesentlichen Ingredienzen des neuen Stiles der bayerischen Malerei enthalten in der höchsten Entfaltung der Tiroler Kunst unter Michael Pacher. In den Werken dieses Meisters setzt sich, wie gleich zu Anfang dieses Teiles betont wurde, die zweite Stufe der oberdeutschen Raumkunst scharf von der ersten ab. Begann diese mit den Werken des Konrad Witz im Anschluß an die Richtung des Meisters von Flémalle, so geht Michael Pacher zurück auf den großen italienischen Raumkünstler, auf Andrea Mantegna. Aber der primitive nordische Meister ist in seinen Vorstellungen von räumlich plastischer Wirkung ein lallendes Kind gegen den großen Zauberer von Padua. Niemals haben Figuren körperlicher im Raume gestanden, niemals hat der Raum selbst fester in den Fugen gesessen als auf den Fresken in der Eremitani-Kapelle. Dieses gesteigerte Verlangen nach Festigkeit des Raumgefüges, nach felsenfester, starker Bildung des mensch-

lichen Baues, nach Wucht und Stärke des menschlichen Erlebens führt hin auf eine Persönlichkeit, deren Lebenskraft bis aufs äußerste gesteigert ist, und die dabei von einem gleich bedeutenden Willen gebändigt und in Schranken gehalten wird. Zugleich legt sie von einem Künstler Zeugnis ab, der sich von dem Wesen und den Gesetzen der Malerei eine völlig andere Auffassung gebildet hat, als man sie sonst kennt. Wie kein anderer nähert er Raum und Körper dem Auge des Beschauers bis an die denkbare Grenze; und aus der vorgestellten, ungeheueren Tiefe des Raumes kommen die Menschen und Dinge in erschreckender Wirklichkeit bis an die reale Oberfläche des Bildes auf uns vor. Die Erfordernisse der Bildmäßigkeit werden nicht beachtet, da sie dem einzig begehrten Eindruck der Raumeinheit widerstreiten. Ohne durch den Gesamtrythmus gebunden zu sein, müssen die Figuren isoliert dastehen; würden die Linien der einen Gestalt auf eine andere überspringen (wie es bei Schongauer und den anderen rein bildmäßig denkenden Künstlern im Norden und Süden geschieht), so wäre es mit der stereoskopischen Wirkung des Räumlichen vorüber. Ja, der Verzicht auf bildmäßige Wirkung geht bis zur völligen Ableugnung alles dessen, was das Auge als unentbehrliche Wohltat aufzufassen geneigt ist. Wer außer Mantegna hätte es gewagt, dem Auge des Beschauers eine so tiefe Stellung zuzumuten, wie er es auf dem „Gang des heiligen Jacobus zur Richtstätte" getan hat? Wer außer ihm hätte solche höchst befremdlichen Figurenansichten geduldet, wie sie sich durch einen so tiefen Augenpunkt notgedrungen ergeben mußten, wer außer ihm solche gewaltsamen Verkürzungen wie die des Christus im Grabe in Mailand? Darüber ist ja nicht zu streiten: diese Dinge gehen bis an das Äußerste, das der Malerei überhaupt an Illusionskraft innewohnt. Aber dabei verraten sie doch gerade in ihrer Einseitigkeit einen tieferen Einblick in das Wesen dieser Kunstgattung, als ihn damals irgend ein anderer besaß. Man kann nicht behaupten, daß Mantegnas Bilder aus plastischer Vorstellung entstammten, daß sie Gesetze der Skulptur in die Malerei übertragen: im Gegenteil, sie sind insofern die allereigentlichsten Inkarnationen der Malerei, als sie von deren Grundbedingung ausgehen, d. h. von der Notwendigkeit

den Eindruck des Dreidimensionalen auf der Fläche hervorzurufen. Kein Wunder also, daß Mantegnas Kunst gerade auf die Maler par excellence, d. h. die Venezianer sowie später auf Correggio besonders tief gewirkt hat, abgesehen von der außerordentlichen, aber mehr lokalen Bedeutung, die der Meister als überragendes Genie für die gesamte oberitalienische Malerei naturgemäß haben mußte.

Auch die Tiroler Kunst, die schon seit altersher Fühlung mit den benachbarten Oberitalienern hatte, sollte sich dem Paduaner Stile zugänglich erweisen. Es ist gar keine Frage, daß Michael Pacher, der Überbringer der neuen Dinge, selber in der Eremitani-Kapelle gestanden ist und wie vielleicht kein anderer aus dieser — in gewisser Weise — extremsten Formulierung des neuen Bekenntnisses die Grundzüge seines eigenen künstlerischen Glaubens gewann. Sollte man zu solchen Werken wie der Jakobuslegende irgend welche Gegenstücke suchen, so kämen kaum italienische Bilder oder Fresken, sondern in erster Reihe die genialen Darstellungen des Altares in St. Wolfgang bei Salzburg in Betracht. Das Verhältnis zu ihrem Vorbilde ist ähnlich wie das des Witz zu seinen burgundischen Vorgängern: wie dieser gibt auch Pacher nur die notwendigen, elementaren Züge der Raumdarstellung, ohne die Feinheiten der Durchbildung und die abgeklärte Reinheit der Formensprache. Es kommt hinzu, daß Pacher Holzschneider war und als solcher seine Schulung durch die deutsche Tradition empfangen hatte. Entsprechend den spätgotischen Gewohnheiten setzt er die Umrisse und Bewegungen aller seiner Figuren und Naturgebilde in das Bizarrbewegte um; die Verkürzungen fallen monströser aus, die Körper entbehren der kompakten Massigkeit, die Gesichter nehmen wie in Bayern grimassierende Züge an, und die ruhig gehaltene Renaissancearchitektur wird zu gunsten der spätgotischen aufgegeben. Man wird sogar bemerken, daß er in der Auswahl der architektonischen Motive das Bizarre und Sonderbare absichtsvoll bevorzugt hat; namentlich merkwürdig ist die Vorliebe für Netzgewölbe mit unentwirrbaren Mustern sowie für allerlei verschlungene Ornamentik.

Es ist offenbar, daß ein bestimmtes Ausdrucksstreben sich



Abb. 11 MICHAEL PACHER
INNENFLÜGEL DES ALTARES VON ST. WOLFGANG



in diesen Dingen geltend macht; hat es schon bei den äußerlich unbewegten Gestalten Mantegnas manchmal den Anschein, als würgten sie geradezu an Empfindungen, deren komplizierte, sonderbare Art nicht mit Worten zu umschreiben, sondern nur in gewissen Momenten nachzufühlen ist, so läßt sich bei Pacher vollends das Verlangen nicht mehr verkennen auch dem Gewöhnlichen und Alltäglichen eigentümliche Ausdruckswerte abzugewinnen. Es ist oft beobachtet worden, wie ausgesucht eigenartig die Zusammenstellung der neutestamentarischen Szenen am Altar von St. Wolfgang ist, und es liegt ja allerdings nahe, diese Auswahl zumeist den Ideengängen eines Theologen zuzuweisen; allein mir scheint, daß der seltsame geistige Eindruck jener Bilder nicht zustande gekommen wäre ohne die ausgesprochene Freude des Künstlers an all den kniffligen Dingen, zu denen ihm die verschiedenen darzustellenden Szenen mehr oder weniger Anlaß gaben.

Nun ist aber dieses Zunehmen des Interesses für das Eigenartige, diese Komplizierung des Stiles und der psychologischen Momente nicht bloß in einem einzigen solchen Falle, sondern an hundert Beispielen aus jener Periode zu konstatieren. Wie kindlich einfach, fast mechanisch und konventionell erscheint ein Meister des Marienlebens in Köln gegen jenen Sonderling vom Ende des Jahrhunderts, den Meister des heiligen Bartholomäus! Man tut diesem Künstler sicherlich unrecht, wenn man ihn bloß „geziert" oder „sentimentalisch" oder wenn man ihn lediglich „maniriert" nennt. Vor allem ist es notwendig zu sehen, daß seine Intentionen nach Hinsicht des Ausdrucks durchaus über Alles hinausgehen, was in Köln vorher für möglich, erreichbar galt. Er ist in seiner Art das leibhaftige Gegenstück zu Pacher, nur daß bei ihm die Tendenz der kölnischen Schule zum Zierlichen, Gefühlvollen in besonders fühlbaren Widerspruch tritt zu seiner Absicht im Ausdrucke tiefer und wahrer, jedenfalls stärker, eindringender zu sein als die Früheren.

Noch ein dritter deutscher Meister ist als gleichzeitiger Geistesverwandter zu nennen: der Nürnberger Bildschnitzer Veit Stoß. Halten sich die Arbeiten der beiden anderen Künstler, was ihren Inhalt an Bewegung und Ausdruck angeht, doch noch — äußer-

lich genommen — in gewissen Grenzen, so durchbricht bei ihm das Ausdruckswollen die Dämme und erstickt unter Wust und Schwall die alte gotische Feinheit und Zartheit. Neben dem rauschenden Pathos seiner Werke kann kein Pleydenwurff, kein Wolgemut und selbst kein Schongauer mehr aufkommen; und wo das laute Tosen seiner Gewanddrapierungen, das quirlende Leben seiner Dekorationen tönt, da ist auch jener Rest jungfräulicher Zurückhaltung verloren, den sich der Künstler selber in seinen Madonnen noch aus älteren Zeiten mitgebracht hat. Man kann die Art, wie sich der neue, wilde Geist bei Stoß mit Altnürnbergischem verband, nicht eigentlich besonders rühmen; ohne Zweifel war die größere Leidenschaftlichkeit der Oberdeutschen ein viel besserer Boden für die neuen Tendenzen. Allein es wird kaum ein Zufall sein, daß der, welcher schließlich den Sturm und Drang in der deutschen Kunst in sich absorbierte, ihn zügelte und ihn auf neue größere Bahnen wies, Dürer also, ein Nürnberger Kind gewesen ist. Es liegt gewiß zum Teil in der oft beobachteten soliden Art der nürnbergischen Kunstentwickelung begründet, daß hier am Anfang des 16. Jahrhunderts ein so plötzlicher Aufschwung sich vollziehen konnte. Fragen wir uns nach den Faktoren der künstlerischen Ausbildung Dürers, auf dessen persönlichem Genie natürlich der ganze Aufschwung eigentlich beruht, so ist freilich zunächst jener innig feine Meister zu nennen, der uns den Peringdörffer Altar geschenkt hat; aber nachhaltige Eindrücke hat doch auch Dürer vor allem von der Kunst des Martin Schongauer empfangen, wodurch er also, wie die meisten jungen Künstler der Zeit in den Strudel jener zweiten flandrischen Welle gerät, die mit dem Meister von Kolmar anhebt; gleich den anderen bemüht er sich fein säuberlich gotisch zu zeichnen, gotisch spitz zu empfinden. Bis gegen die Mitte der neunziger Jahre währt dieses Bestreben, dem sich die eigene Natur durchgehends sträubt, dann geschieht etwas Unerwartetes, bis zu diesem Zeitpunkte der Entwickelung gänzlich Unvorbereitetes.

Statt der flandrischen Kunst wird mit einem Schlage die italienische vorbildlich für Dürer und durch ihn für alle späteren Meister des Nordens. Das Phänomen ist in der Tat von erstaun-

licher Art: sollte man nicht nach den schongauerhaften Frühzeichnungen Dürers annehmen, daß nun auf Grund eines neuen Naturempfindens die alte Tradition Schritt für Schritt auf eine höhere, vollendetere Stufe erhoben werden würde? Allein statt dieses tausendfach bekannten, natürlichen Prozesses das Rätselhafte, der Anschluß an etwas Neues, bis dahin Unbeachtetes. Vermag der große Vorrang der italienischen Kunst jener Zeit uns das Merkwürdige der Tatsache allein zu erklären? Ich glaube nicht. Es darf nicht übergangen werden, daß die Dürersche Neuerung, so einschneidend sie künstlerisch auch war, doch nur ein Glied bedeutete, in der ganzen Kette der kulturellen Umwälzungen der Epoche. Die völlige Emanzipation des Bürgertumes, durch die humanistische Bildung genährt, das nur ist die Einheit, die alle Einzelglieder dieser Kette zusammenschließt. Jene aus den Niederlanden stammende Kunst hatte im tieferen Sinne noch keinen rein bürgerlichen Ausdruck besessen: in den Kreisen der reichen Kaufherren gepflegt, wahrte sie doch den Zusammenhang mit dem Geiste des burgundisch-niederländischen Hofes, den Formen des mittelalterlichen Zeremoniells. Die Deutschen dachten anders. Schon Pleydenwurff, Isenmann, Schongauer und andere Schüler der Vlamen hatten den reservierten, gehaltenen Charakter jener Kunst nur zum Teile beibehalten und sich dem schlichten Bedürfnis ihrer Standesgenossen genähert. Dieser Vorgang ist an sich nichts Wunderbares und bedarf einer genaueren Begründung nicht. Man könnte aber erwarten, daß mit dem Bewußtsein der Unterschiede von den Niederlanden allmählich eine höhere Selbständigkeit in Deutschland entstanden wäre, die fremde Vorbilder überhaupt überflüssig gemacht hätte. Das ist nun nicht der Fall gewesen. Nur in den oberdeutschen Gebieten, vornehmlich in Bayern, ward die Berührung mit dem Auslande auf kurze Zeit wenigstens so ziemlich abgewehrt, doch war das hier Entstandene nicht fähig über die lokalen Grenzen hinaus vorbildliche Bedeutung zu gewinnen. Was nun gar die Wolgemut und Schüchlin in Nürnberg und in Ulm abhängig von Nürnberg hervorbrachten, war viel weniger bedeutend und hielt sich dabei, wo es ging, an bewährte Vorbilder, sei es an Niederländer, sei es an Schongauer.

Das also war die Lage, als Dürers Laufbahn begann. Die niederländische Kunst hatte für die Deutschen abgewirtschaftet, das Bürgertum verlangte nach einer neuen Kost, ohne schon selbstständig genug zu sein, der ausländischen Zufuhr hierbei zu entraten. Und Dürer erfüllte das innere Bedürfnis des Standes, zu dem er selber mit seinem ganzen Menschen gehörte, indem er bei den Italienern in die Lehre ging. Es ist keine Frage, daß dieser Entschluß auf seine allerpersönlichste Initiative zurückgeht, auf das überwältigende Gefühl, daß allein von hier das Heil für die deutsche Kunst zu erwarten sei. Man möchte wissen, welche Aufnahme jene seiner Stiche, in denen das italienische Element besonders handgreiflich vortritt, damals in den Kreisen der Bürger gefunden haben. Daß seine Dinge über- und überall von den Künstlern kopiert wurden, wissen wir. Das aber geschah um ihrer technischen Überlegenheit willen, die ja den Leuten vom Fach nicht entgehen konnte: was Künstler und Kunstfreunde im Grunde ihrer Seele über den jungen Dürer dachten, erfahren wir daraus nicht. Dürfen wir nach bekannteren Analogien der Geschichte schließen, so ist wohl anzunehmen, daß die Leute durch das ausgeprägt Neuartige, Ungewohnte zunächst eher befremdet als überzeugt worden sind. Im Laufe der Entwickelung aber gewöhnten sie sich einmal an seine Art, und andererseits trat das eigentlich Befremdende darin, die fremdländischen Bestandteile, je länger umso stärker zurück: Dürer wurde unabhängig.

Unter den italienischen Künstlern seiner Tage waren es vornehmlich die Pollajuoli und Andrea Mantegna, die ihn interessierten: bei der relativen Verwandtschaft gerade dieser Meister mit den deutschen Spätgotikern ist das leicht zu begreifen. In gewisser Weise also folgte er — als Mantegnaschüler — den Spuren Michael Pachers. Aber was bei diesem durch die geographischen Hinweise seines Geburtslandes sich wie von selbst ergab, das ward von dem Nürnberger Künstler mit Absicht und unter Mühen erreicht; und ein noch bedeutsamerer Unterschied: während Pacher ein direkter Schüler des Mantegna wurde, der die Gewohnheiten seines Lehrers zunächst getreulich annahm und sie nur aus dem Norditalienischen in die heimische Mundart übertrug, trat Dürer mit der Kritik des

festgegründeten künstlerischen Charakters an den Meister heran. Ihn interessierte gewiß die ganze bedeutende Erscheinung des Mantegna, aber er wollte ihn nicht als Ganzes in das Deutsche übersetzen. Was er von ihm übernahm, war zur einen Hauptsache die große Auffassung der Formen und Bewegungen des Körpers, wobei er sich jedoch wesentlich an die einfachen, wenig verkürzten Profil- und Frontalhaltungen hielt. Zwar gibt es Ausnahmen — der Dresdener Altar ist die wichtigste — aber im allgemeinen geht er dem perspektivisch Komplizierten geradezu auffällig aus dem Wege: der letzte wichtige Rest vlämischer Augengewöhnung, welcher dergleichen Dinge seit Rogier entfremdet waren. Das andere Moment, das für Dürers Anknüpfung an Mantegna entschied, ist eines, das heute für banal und unkünstlerisch gilt: das Inhaltliche der Darstellungen. Es war nämlich Dürer durchaus nicht gleichgültig — eigentlich sollte man das nicht erst zu sagen brauchen — was er darzustellen hatte. Schon in den frühesten Schöpfungen regte sich bei ihm der Drang zum Erzählen; zuerst waren es noch meist höfische Vorstellungen, nun aber werden es allegorische oder mythologische Stoffe. Vorbereitet ist diese Neigung zum Erzählen in der Geschichte der deutschen Kunst seit Jahrhunderten; kurz vor Dürer aber liebte es besonders der Meister des Hausbuches, lustig und zwecklos sein Garn zu spinnen. Freilich, welch ein Abstand noch von Dürer! Jener nährte seine Phantasie durchaus an den überlieferten Vorstellungen; seine Jagden, Minneszenen, Gesellschaftsspiele sind denkbar nur in der Atmosphäre der Höfe; Dürer aber zerriß die gesellschaftlichen Konventionen und überließ sich den freien Phantasiespielen des Altertums. Und auch hierfür gab ihm Mantegna — neben anderen —, wessen er bedurfte. Es ist bekannt, daß er das Bacchanal und den Kampf der Meergötter mit dem zisilierenden Griffel des Schongauerschülers kopiert hat; und alsbald weiß er frei in der Art dieser italienischen Vorbilder über die Antike zu phantasieren. Für seine besondere Fähigkeit und Leichtigkeit zu fabulieren ist nichts bezeichnender als eine Zeichnung der Albertina (L. 456), wo er eine Reihe von Ideen, die ihm nacheinander einfallen, notiert und notdürftig zum Bilde zusammenschließt. Er beginnt mit einer Europa, die vom Stiere

durch die Wellen getragen wird. Das Motiv der entsetzten Gefährtinnen gibt ihm Anlaß bewegte Gruppen am Ufer zu entwerfen und im Wasser einige schwimmende Frauen anzudeuten. Und nun breitet er ein wildes Vielerlei von Fabelgestalten über die Fläche des Meeres aus: überall reiten Putten auf kleinen Fischen, Nymphen werden von Delphinen dahingetragen. Und damit auch die Halbgötter des Landes vertreten seien, wird vorn etwas Schilf und gedüntes Land hingesetzt; darauf können nun Faune, Satyrn und dgl. ihr Spiel treiben.

Man unterschätzt aber die Bedeutung der ganzen Neuerung, wenn man allein betont, daß sie das Bereich des Phantasielebens erweitert hat: Das Bedeutsame ist vielmehr, daß unmittelbar durch sie eine Wendung in der Gesinnung überhaupt veranlaßt wurde. Mit dem jungen Dürer ward die Empfindung wieder stark und wahr; es fiel die Hülle der sentimentalen gotischen, unbürgerlichen Konvention. Und wie sehr hierbei die Nürnberger Umgebung auf ihn gewirkt hat, wie sehr sie seine Tendenzen begünstigt hat, ist gar nicht abzusehen: man versuche nur sich vorzustellen, auf welchen Widerstand Dürer etwa in Köln mit seinem Evangelium der Wahrhaftigkeit gestoßen wäre. Dagegen ist umso bemerkenswerter der tiefgehende Eindruck, den sein Vorgehen in allen oberdeutschen Landen hinterlassen sollte; die Wirkung auf die bayerische Kunst wird noch im folgenden näher zu betrachten sein, besonders aber sei an dieser Stelle an den Freiburger Hans Baldung erinnert, dessen Kunst freilich erst an den entwickelteren Stil Dürers anknüpfen sollte.

Wie kaum ein anderer ist nämlich er geeignet, auch jene Frage in der Psychologie des ganzen Vorganges zu erklären, die sich jedem am meisten aufdrängen muß: was befähigte denn eigentlich die Träger der Bewegung selber, also Dürer und seine Nachfolger, sich in die antiken Ideen so schnell hineinzufinden und einer doch fremden Sprache das eigene Innere furchtlos anzuvertrauen? Nichts anderes, meine ich, als die tiefreichende Verwandtschaft des Antik-Mythologischen und des Nordisch-Sagenhaften. Seit Jahrhunderten lag ein reicher Schatz von alten, dunklen Vorstellungen fast ungenutzt in der Tiefe des Volksbewußtseins; jetzt

drangen geistesverwandte Ideen von außen ein, an deren künstlerischer Formung bereits Generationen gearbeitet hatten, und halfen dazu den eigenen Besitztümern allmählich beizukommen. Auf Baldungs Holzschnitte finden wir die antike Fabelwelt, die bei Dürer noch so deutlich als Vorbild herausschimmert, schon ersetzt durch die nordischen Gestalten von Hexen, alten und jungen, von menschlich belebten Ziegenböcken und anderen Geschöpfen. Aber selbst ein Blatt wie Dürers sogenannter Raub der Amymone läßt bereits deutlich erkennen, wie sich eine der Antike entnommene Geschichte dem nordischen Geiste anbequemt hat, indem der Entführer des jungen Weibes zu einer altvertrauten Gestalt, dem Wassermann, wurde.

Überall, wo man Mythologisches darstellt, spielt naturgemäß das Nackte eine bedeutende Rolle; und so mußten sich denn bei Dürer künstlerisches und gegenständliches Interesse durchdringen. Der nackte Körper ward damals eine Hauptaufgabe seiner Kunst — und zwar der nackte Körper nach der ganzen Fülle seiner Bezüge. Zunächst der regelmäßige und starke Bau des Körpers — ihm widmete er die scharfe Beobachtung der Natur und das Studium der Proportionen. Dann die Bewegungen des Körpers — ihre Gesetzmäßigkeit zu erfassen, dazu half ihm die Kenntnis der Italiener. Es genügte nicht, wie die vorhergehenden Spätgotiker jähe, krampfhaft verdrehte Posen zu ersinnen; es galt einem höheren ästhetischen Sinn Genüge zu tun und auch bei den stärksten Affekten das Maß zu bewahren. Endlich aber hieß es den Körper das Empfinden der Zeit unmittelbar aussprechen zu lassen. Man begreift ohne weiteres, was Dürer gerade mit der letzteren Möglichkeit seinen Mitbürgern zu sagen hatte. Das spitze gotische Körperempfinden des Rogier und seiner Nachfolger hatte aufgehört vorbildlich zu sein; schon die Dürer vorangehenden Meister hatten ja mit ihm gebrochen; das Gefühl für grazile Anmut, wie es in der koketten Schrittstellung, in der Bewegung der Hände, im Neigen des Kopfes zum Ausdruck kam, wich freieren, selbstbewußteren Posen. Gewiß war die bürgerliche Gesellschaft in der Praxis schon längst dem Zwange dieser Konventionen entschlüpft, allein erst jetzt, da auch die Kunst den Abfall vom gotisch-höfischen Geiste dartat, ist von einem bewußten Verneinen des Alten die Rede.

Und wie die Kunst den Wechsel ihrer Gesinnung aussprach, das lehren nun Dürers frühe Arbeiten. Eine Erscheinung wie die Gestalt des großen Glücks (B. 77) muß „auf einen gotisch gebildeten Geschmack“ in der Tat „gewirkt haben wie ein Schlag ins Gesicht“. Stellungen gleich der des Landsknechtes links auf B. 88 vertreten in der breiten Sicherheit ihres Auftretens, in der Wucht ihrer Erscheinung ein neues Geschlecht: man meint, der Erdboden müsse erbeben, wenn eine ganze Rotte von ihnen in diesem Schritte dahinstampfen würde. Nichts lehrreicher aber vielleicht, als die schöne Zeichnung des Liebespaares, die uns der Hausbuchmeister hinterlassen hat, mit dem Dürerschen Stich (B. 94) auf die Bewegungen hin zu vergleichen. Jener gibt die Gestalten durchaus zierlich-sentimental. Befangen und schüchtern wirkt die Haltung des Mädchens, die Augen sind verschämt gesenkt, die Hände behutsam tastend ausgestreckt; der Jüngling hingegen steht spitz in aufrechter Positur auf dem Boden, mit gespreizten Beinen, den einen Arm keck in die Hüfte eingestemmt, den beobachtenden Blick in momentaner Bewegung zur Seite gewandt. Wie ganz anders Dürer! Er liebt keinerlei leere und empfindsame Posen; bei ihm liegen die Arme des Weibes (alles Mädchenhafte ist abgestreift!) wohlig übereinander über ihrem Leib, der Blick forscht unverwandt gerade aus; ebenso steht der Liebhaber in lässiger Haltung da, das Haupt ein wenig der Begleiterin zugeneigt, die Augen ohne Koketterie auf sie gerichtet und mit ruhig demonstrierender Rechten.

Dem neuen Körpergefühl entspricht mit Notwendigkeit eine neue Auffassung der Kleidung. Die vorangehende Generation: Veit Stoß, der Meister des Bartholomäus u. a. hatten eine möglichste Intensität des Ausdrucks durch rauschende Gewandmassen erreicht; die Draperie verunklärte bei ihnen nicht bloß den Körper, sondern wurde an seiner Statt das eigentliche Motiv, während jener selbst nur als Mittel zum Zwecke galt. In welcher Verlegenheit war Stoß, wenn er einmal Nacktes zu geben hatte! Man betrachte den Leib Christi auf dem Stiche B. 2; wie müssen Adern, Muskeln und Gelenke dazu beitragen, die einfache Oberfläche interessant zu machen und zu komplizieren! Lediglich der knochige, hart

konturierte Körper konnte den Künstler überhaupt bewegen sich mit ihm abzugeben — man sieht das an allen Akten im Werke des Veit Stoß. Durch Dürer erlitt nun diese Auffassung eine gründliche Niederlage: wie er eine der Antike nachgebildete Körperlichkeit in seine Kunst aufnimmt, ebenso greift er in der Drapierung zurück auf das antike Gewand. Auch das war eine umfassende Neuerung. Von dem gewaltigen Unterschiede, daß sich die antike Kleidung dem Körper anschmiegt, ihn hervortreten läßt, während die gotische ihn absichtlich mehr oder minder verändert, davon reden wir nicht. War doch Dürer damals kaum imstande den Gegensatz so extrem und unüberbrückbar zu sehen. Was ihm aber sofort in die Augen fallen mußte, war, wie zart und spielend sich die Falten bei den neuen Vorbildern entgegen den Spätgotikern legten, deren Kostüme teils wie in Holz geschnitzt, teils wie in Stein gehauen, manchmal auch wie aus gesteifter Leinwand hergerichtet (R. Vischer) erschienen.

Bereits in seinen ersten Gewandstudien hatte er Neigung zu einer freieren, leichteren Fältelung der Stoffe bewiesen, als seine damaligen Vorbilder sie liebten: sowohl die frühe Berliner, wie die Erlanger heilige Familie weicht von der fest gegliederten Art Schongauerischen Gewandwurfes erheblich ab. Es war die ihm so tief eingewurzelte Neigung zum frei geschlungenen Schnörkel, die sich schon hierin aussprach, und die mit dem hakigen Formgefühl Schongauers (man denke nur an dessen entlaubte Bäumchen) sehr wenig gemein hatte. Also auch von der Seite der Drapierung her — und das war für die nordische Kunst überaus wichtig — fand die neue Auffassung des Körperlichen Unterstützung; bilden doch antikes Körpergefühl und antiker Gewandwurf gegenüber dem gotischen Kostüm-Körpergefüge einen engen Bund.

Über all den großen künstlerischen Gedanken Dürers, die hier wenigstens eine gedrängte Darstellung verlangten, ist uns der Faden einigermaßen entglitten, der doch auch den größten mit den übrigen deutschen Künstlern der Zeit verbunden hielt. Diejenige Gruppe seiner älteren Zeitgenossen, mit der er nahe Berührungspunkte hatte, war die Stilrichtung der Pacher und Stoß. Mit Stoß besonders stand er, wie schon R. Vischer vermutete, in künstlerischer Wechsel-

beziehung. Beide vertraten, an der gleichen Stätte schaffend (Stoß war seit 1496 in Nürnberg), den Sturm und Drang in der deutschen Kunst, der eine in der Art der älteren, der zweite in der der jüngeren Generation.

Es ist notwendig, die Charakterzüge des Sturmes und Dranges, dieser merkwürdigen, folgenschweren Erscheinung kurz aufzufangen und zu erklären. Worin sich Veit Stoß, gerade wie Pacher und die anderen, gegen seine Vorgänger und überhaupt gegen die ältere Kunst gehalten, auszeichnet, ist, wie gesagt, der Drang zur Bewegung, der in seinen Werken herrscht. Er äußert sich — sofort auffallend — in dem flatternden Gewirr der Gewänder, der übertrieben herausgearbeiteten Modellierung der Köpfe, Haare und Bärte, in den starken Licht- und Schattengegensätzen, die in Stoßens Plastiken und Reliefs herrschen. Man muß diesen Eindruck einer heftigen Bewegung ohne Zweifel auf die siedende Erregung zurückführen, in der seine Werke konzipiert worden sind. Aus der Welt seiner Gestalten mag man am besten erkennen, welcher Art das seelische Leben war, das den Künstler beherrschte. Ein dumpfer, inferiorer Geist ist ausgebreitet über diese Leute. Plump und häßlich sind ihre Züge, nichtssagend das regelmäßige Eirund ihrer Kopfform. Und dennoch, aus ihren Minen scheint ein beseelter Wille sich emporringen zu wollen zu einer höheren, lebendig schaffenden Existenz; mühsam schütteln sie an den Ketten ihres eigenen animalisch gebundenen Daseins und verzweifeln dabei doch, daß es ihnen gelingen könne, frei zu werden. So hat auch in den Werken ihres Schöpfers die drängende, leidenschaftliche Bewegung etwas innerlich Widerspruchsvolles: der große Wille ist nicht zu verkennen, aber es fehlt seiner Äußerung an Leichtigkeit und Freiheit: so entsteht der erschreckende Eindruck des Gewaltsamen. Man wundert sich nicht mehr, wenn man von der traurigen Laufbahn des Künstlers selber hört, der, früh zu hohen Ehren gekommen, durch eine unzweifelhafte, aber höchst begreifliche Verschuldung Alles wieder einbüßte.

War nun Stoß bei allen seinen Mängeln und vielmehr gerade durch sie eine tragische Gestalt, so kann Dürer in seiner Jugend als der glückliche Liebling der Götter erscheinen, über den eine

Fülle großer Gedanken und beglückender Gesichter ausgegossen worden ist. Auf seinen Schultern ruhte gerade in diesen Jahren das ganze Schicksal der deutschen Kunst; und wo hätte man dabei irgend in seinen frühen Zeichnungen und Kupferstichen den Eindruck der Mühe, des zögernden Entschlusses? Man möchte meinen, daß solch einem Charakter von vornherein der widerspruchsvolle Geist eines Veit Stoß unzugänglich sein mußte. Dennoch hat auch ihn in der zweiten Hälfte der 90er Jahre die leidenschaftliche Art jenes seltsamen Mannes ergriffen; und es liegt lediglich in technischen Verschiedenheiten begründet, daß der Stoßsche Einfluß nicht so sehr im Kupferstich als auf den Holzschnitten zu bemerken ist. Die breite Linienführung dieser Technik, der naturalistischen Durchführung längst nicht so geeignet, war für den Ausdruck der Leidenschaft und Kraft ein desto wertvolleres Hilfsmittel. Es sind denn auch fast ausschließlich Gewaltszenen, die Dürer in den Jahren 1496—97 im Holzschnitte niedergelegt hat: die Marter der h. Katharina, den Ercules, Simson, der den Löwen bezwingt, den Ritter mit Landsknecht. Selbst die trauliche Idylle der Madonnendarstellung scheint in der heiligen Familie mit den Hasen durch die brandend bewegte Führung des Striches einen gesteigerten Ausdruck gewonnen zu haben.

Im wesentlichen sind es die gleichen Züge, die bei Dürer den Sturm und Drang charakterisieren, wie bei Stoß. Zunächst die reiche Fülle der Gewandung, die von der frei beweglichen Art der Stiche in etwas abweicht und eher etwas Schweres, Sackendes hat, freilich nicht so ausgesprochen wie in den Schnitzereien des älteren Meisters. Es finden sich sogar direkte Anklänge an diesen wie die beiden „Ohren“ am Gewande Simsons, die in Dürers Werke ganz vereinzelt dastehen, um so mehr aber als Charakteristikum des Bildschnitzers allgemein bekannt sind. Sodann die Belebung der Oberflächen, die Durchdringung der Materie, in der nun weit über alles Vorhergehende hinausgeschritten wird. Das Tastgefühl ist bei Dürer überhaupt, wie R. Vischer fein ausgeführt hat, außerordentlich entwickelt; in diesen Holzschnitten sind es besonders die weichen, saftigen oder holzigen Stoffe, die er liebt. Man beachte, wie oft im Vordergrunde saftgeschwellte, weichblätterige

Pflanzen erscheinen, wie die Stämme der Bäume nicht so sehr von knorriger als faulig morschiger Beschaffenheit sind, wie das Nackte bei aller Gedrungenheit und Kraft doch zum Schwammigen, Fetten neigt. Bemerkenswert besonders die starke, fast verschwollene Ausbildung der Schulterpartie (man sehe den Mann rechts vorn auf dem Männerbad), das dicke Kinn, der kurze, breite Hals bei einigen Gestalten.

Auf den Helldunkeleindruck ist ebenso wie bei Stoßschen Altarschnitzereien stark gerechnet; man findet kaum wieder Blätter von so gewaltiger, schwungvoller, aber auch zerrissener Schwarzweißwirkung wie etwa den Simson. Prachtvoll wirkt die Lebendigkeit der Himmelspartie: wie da die Massen der Wolken, das Gewirr der Bauverästelungen, die Schwärme der Vögel zusammenschießen zu einem berauschend reichen, reinen Akkorde, das ist ein Effekt, der von Schongauer auch nicht einmal andeutungsweise vorausgeahnt worden ist. Erstaunlich ist dann die luftreiche, meerhelle Landschaft auf dem Ercules; wenn Dürer sich auch schon in den Veduten seiner Stiche beträchtlich von der beschränkten Raumausbildung der Pleydenwurff usw. entfernte, so klebten doch auch bei ihm die Dinge — gegen die späteren Meister des Donaustiles gehalten — noch nahe aneinander: in dem Hintergrunde dieses Holzschnittes aber ist ein Raumeindruck von einer Größe und Einfachheit niedergelegt, daß einem dabei weit um die Brust werden muß.

Auch diese Erweiterung des Raumgefühles ist eine typische Eigenschaft des Sturmes und Dranges: auf den Stichen des Stoß kann man sie beobachten, indem man Schongauer vergleichend hinzuzieht; und besonders auffällig wird sie, wenn man die eng aneinanderklebenden Figuren der Kraftschen Kompositionen neben den großen machtvollen Distanzen Stoßscher Altargestalten sieht. Es darf nicht verwundern, daß gerade diese vereinfachende und klärende Macht des Raumes zu Zügen der Wildheit und Aufregung hinzutritt; durch eine in kleinen Intervallen gegebene Bewegung würde immer nur der Eindruck einer harmlosen und spielerischen Kräuselung entstehen; und nichts lag einem Stoß ferner als solche Harmlosigkeiten. Wir hoben als bezeichnendste Eigenschaft seiner

Kunst vielmehr das Gewaltsame ausdrücklich hervor; bei Dürer ist dieses Moment allerdings von untergeordneter Bedeutung gegenüber dem Idyllischen und Beschaulichen oder dem Gewaltigen, aber doch enthalten seine bezeichnenden Sturm- und Drangwerke, namentlich die Holzschnitte, gewaltsame Motive in großer Zahl. Dieser Art ist z. B. der Henker auf dem Martyrium der heiligen Katharina, dem man ähnliche Figuren bei Stoß anreihen könnte, der Simson, alle 5 Figuren des Ercules. Es muß auffallen, wie überhaupt in den neunziger Jahren die Darstellung von Marterszenen bevorzugt wird; der Tod der h. Katharina besonders ist ein äußerst beliebter Stoff des Sturmes und Dranges gewesen; er wird beispielsweise in einem Gemälde der Pacherschule zu Neustift bei Brixen mit einer Ausführlichkeit und Gräßlichkeit geschildert, die Ekel erregt. Auch mit der Kreuzigung Christi hat man sich in jener Zeit merkwürdig viel und intensiv beschäftigt; von einigen oberdeutschen Darstellungen wird im folgenden noch zu reden sein, aber sogar am Niederrhein gibt es merkwürdige Beispiele überladener und grotesk-leidenschaftlicher Auffassung dieses Stoffes: manchmal denkt man geradezu an die wüstesten unter den bayerischen Kreuzigungsbildern.

Es ist nun die Frage, ob lediglich das Vergnügen am Grausamen, das ja manchmal deutlich zu Tage liegt, die Wahl dieser Gegenstände bestimmt hat. Ich glaube in der Tat, daß dieses bei der Wahl und Auffassung der Gegenstände bisweilen sehr erheblich mitgesprochen hat; aber für einzig oder auch nur wesentlich maßgebend kann ich es nicht ansehen.

Es klärt vielleicht die Sachlage, wenn man — mit einiger Vorsicht — auf den eigentlichen Sturm und Drang, d. h. die bekannte literarisch-geistige Bewegung des 18. Jahrhunderts, exemplifiziert. Auch in den typischen Produkten dieser späteren Richtung wimmelt es von Gräßlichkeiten aller Art; man sieht aber deutlich genug — und die Stürmer und Dränger haben es selber ausgesprochen —, daß es der Widerwille gegen die schwächliche Konvention der vorangehenden Periode war, die sie dazu trieb, den Ausdruck so stark als möglich zu nehmen. Und hierbei verfielen sie eben — höchst begreiflich — in das andere Extrem, das Gräßliche. Man braucht

nun bloß zu bedenken, daß die Künstler vom Ende des 15. Jahrhunderts sich in eben derselben Lage befanden, um zu begreifen, daß sie in ähnlicher Weise auf die gotische Empfindsamkeit reagieren muß. Als besondere Ähnlichkeit der Verhältnisse kommt noch hinzu, daß sowohl der Sturm und Drang vom Ende des 15. wie von dem des 18. Jahrhunderts den gleichen emporkommenden Stand, das Bürgertum, zum Träger hatten. Nur indem man diesen Widerwillen hier wieder berücksichtigt, werden alle Übertreibungen der Richtung ganz verständlich, und so begreift sich auch die wachsende Freude am Individuellen und landschaftlich Eingewurzelten, welche der Bewegung je länger um so mehr den Stempel aufdrückte. Alle diese Künstler vom Ende des 15. Jahrhunderts sind wie ihre späteren Geistesverwandten eifrige und intime Beobachter der Natur und der Menschen; und sie begnügen sich nicht damit, die verschiedenen Charaktere genau zu studieren, sondern sie geraten alsbald in weiterführende Probleme, sie stellen sonderbare psychologische Spekulationen an und verbohren sich dabei besonders, wie sich ja leicht begreift, in die Zustände heftiger Erregungen: die Schauer des Todes, die Wollust der Grausamkeit, die Zustände des höchsten Schmerzes (s. z. B. die Stoßsche Beweinung B. 2) werden durch sie in die grellste Beleuchtung gerückt. Ebenso wie in diesem Spekulieren über bestimmte Zustände des Menschen stimmen die Stürmer und Dränger besonders seit Dürers Vorgang mit ihren Geistesverwandten im 18. Jahrhundert überein in der Betonung der landschaftlichen Besonderheiten; sie sind Verehrer des Individuellen in Typen, Trachten und Naturbildern, ja sie schätzen sogar ausdrücklich die künstlerische Überlieferung ihrer Heimat und sind keineswegs gewillt mit deren Eigenheiten ganz zu brechen.

Aber was hatten ihnen, könnte man fragen, denn ihre älteren lokalen Kunstgenossen, die noch im hergebrachten Stile schufen, eigentlich zu geben? Was konnte einen, der Dürer kannte, noch an Wolgemut oder Frühauf fesseln? Gewiß: von solchen Meistern war nun für das Verständnis von Zeichnung, Perspektive usw. so gut wie nichts mehr zu erlernen; aber andererseits: war es denn etwa ein Gewinn, statt dessen dem weiten Kreise einer modischen

Schule als unpersönlich-gleichgültiges Atom anzugehören, in einer Zeit, die so zum Individuellen drängte wie jene? Auch einem Dürerschüler also konnte nichts natürlicher sein als sich auch fernerhin auf das Bodenständige, Altheimische mit aller Kraft zu stützen, ihm mit den Mitteln der neuen Naturerkenntnis noch ganz andere Wahrheit und Tiefe abzugewinnen und so erst, wenn auch in völlig veränderter Form, das zu erreichen, was die Vorgänger dunkel ahnend erstrebt hatten. So war ja auch Dürer selber, der sich äußerlich so weit wie nur möglich von seinen Nürnberger Vorgängern entfernt hatte, innerlich mit ihnen merkwürdig in Kontakt geblieben; man hat es immer beobachtet, wie gut sich die ältere Kunst seiner Heimat und die von ihm selber inaugurierte neue zu einem einheitlichen Charakterbilde zusammenschließen; und wenn man mit einigem Rechte sagen darf, daß sein Auftreten auch nicht ein Merkmal der Nürnbergischen Kunst unverändert gelassen habe, so ist es gewiß auch wahr, daß der Nürnberger Geist bei alledem wesentlich der gleiche geblieben ist. Das hindert natürlich nicht, daß unter der Einwirkung des Genius alle Charakterzüge reicher und stärker denn vorher herausgekommen sind, daß der ganze Anblick mit einem Worte bedeutender geworden ist.

Wir wenden uns nach dem bayerischen Gebiete zurück. Hier erfuhr die Kunstübung durch das Auftreten des jungen Cranach dieselbe weitgehende Veränderung, wie wir sie kurz vorher — in entsprechender Variation natürlich — an der Nürnberger Entwickelung beobachtet haben. Ein wahrer Rattenkönig von Fragen ist aufgetaucht, seitdem die überraschenden Dokumente der Cranachschen Frühzeit bekannt geworden sind. An diesen Holzschnitten und Bildern ist in der Tat Alles verblüffend: ihre genialische Art, ihre große Vorgeschrittenheit gegenüber der älteren Richtung, ihre Selbständigkeit; woher diese Kunst gekommen sei, und wie sie nachher so schnell habe absterben können, das sind gleichfalls noch unbeantwortete Fragen.

Das früheste bisher bekannte Cranachsche Werk ist ohne Zweifel die Kreuzigung Christi in Wien (Schottenstift), die durch Dörnhöffer Jahrbuch der K. K. Zentralkommission 1904, II,

S. 177. Aufsatz von Dörnhöffer) eine ausführliche Würdigung erfahren hat. Wir sehen auf einer Tafel von hohem Format, weit nach oben gebracht, Christus und die beiden Schächer an ihren Kreuzen; unten links sind die heiligen Personen, rechts die Hauptleute versammelt, wenig an der Zahl und nicht wie auf den früheren Bildern gleichmäßig über die Fläche verteilt und diese ganz bedeckend, sondern körperlich in die eng begrenzte Landschaft eingefügt. Am Himmel große Ballenwolken. Also ein völliger Bruch mit der Tradition: auch die erdigen, bräunlichen Farben, die wilde, aber ungemein reiche und suggestive Zeichnung, das Interesse an der Führung des Pinsels sind neue Dinge. Selbst äußerlich unterscheidet sich das Bild durch seine Kabinettgröße von den kolossalen Tafeln der älteren Schule.

Ohne Zweifel ist nun diese Kreuzigung von den früheren Meistern, wie schon gesagt wurde, durch einen ähnlichen Abgrund getrennt wie Dürers Werke von den Nürnberger Vorgängern. Hier wie da ist der gleiche Schritt geschehen; Individualisierung und Differenzierung der Zeichnung und Färbung, angenähert richtige Relationen der Figuren zum Raum, Begrenzung des Gegenständlichen sind formal die Hauptmomente der Veränderung. Wir haben bei der Betrachtung von Dürers Jugendwerken gesehen, welch eine umfassende künstlerische Arbeit nötig war einen solchen ungeheueren Fortschritt als erster zu leisten, wie viel Gedanken gleichzeitig gefaßt, wie viele Anregungen verarbeitet werden mußten. Ohne Frage: man merkt in Dürers frühen Arbeiten recht oft, daß da verschiedene Dinge zusammengeschossen sind, die Wirkung ist nicht immer ganz einheitlich, die heterogenen Elemente verschmelzen nicht völlig miteinander. Bei Cranach ist hievon längst nicht in diesem Maße die Rede; seine Kreuzigung ist so auffallend ganz und gar aus einem Guß, wie man das nicht von jedem der älteren Werke Dürers behaupten möchte. Dabei haben wir unzweifelhaft ein Bild aus Cranach allerfrühester Zeit vor Augen; Dörnhöffer wird das Richtige treffen, wenn er es noch in die letzten Jahre des 15. Jahrhunderts versetzt. Ist es also wahrscheinlich, anzunehmen, daß Cranach selbständig einen ähnlichen Entwickelungsgang — meinetwegen im Kleinen — wie Dürer durchgemacht

habe? Ich glaube: nein. Denn einmal widerspricht dem der durchaus originelle Geist der Kreuzigung (man müßte denn Cranach für selbständiger als Dürer halten!), andererseits aber sind dem temperamentvoll flüchtigen Schöpfer dieses Bildes theoretische Erwägungen oder technische Studien sehr wenig zuzutrauen.

Hienach also ließe sich leicht vermuten, daß der Stil des frühen Cranach, der als eine organische Weiterbildung der alten bayerischen Kunst nie und nimmer aufzufassen ist, unter Abhängigkeit von den Dürerschen Frühwerken entstanden sein möchte.

Allein dieser natürlichen Erklärung scheinen sich schwerwiegende Gründe in den Weg zu stellen. Die Kreuzigung scheint gar keine stilistisch gültigen Indizien für eine solche Beziehung zu enthalten. Was wir auch vergleichen mögen, Typen, Hände, Landschaft, Färbung usw., Alles weicht von dem Merkmalen Dürerscher Kunst mehr oder minder stark ab. Höchstens, daß in dem Busch ganz links oben oben eine Reminiszenz an gewisse Erscheinungen der Holzschnitte von 1496—97 zu erblicken wäre, die aber immerhin auch nur von recht oberflächlicher Art wäre. Und dennoch scheint mir hiedurch der Gedanke einer Einwirkung Dürers auf Cranach noch nicht unwahrscheinlich gemacht; man darf nur nicht der Meinung sein, daß es in Fragen künstlerischer Beeinflußungen ein feststehendes Schema — von der Art des Morellischen etwa — gebe, nach dem in jedem Falle ohne Unterschied der Periode, des Volkes, der Persönlichkeit geurteilt werden könne. Bei den deutschen und niederländischen Malern bald nach 1400 kehren überall gewisse Faltenzüge in der Gewandung, gewisse Typen wieder; dürfen wir aber in einer solchen Übereinstimmung zu jener Zeit einen ausreichenden Grund erblicken, die nähere Berührung zweier Meister anzunehmen? Und andererseits sind wieder bei einer so außerordentlichen Selbständigkeit der persönlichen Anschauung, wie sie sich um 1490—1500 herausgebildet hat, bei einem so ausgesprochenen Subjektivismus, wie ihn der Sturm und Drang züchtete, starke Verschiedenheiten selbst solcher Künstler, die sich beeinflußten, wahrscheinlich.

Deshalb halte ich mich auch für befugt eine Beziehung zwischen Dürer und Cranach anzunehmen. Jeder sieht ja gleich, wie flüch-

tig der junge Künstler sein Handwerk erlernt hat; da ist keine Linie fest gezogen, keine Modellierung klar und präzis, keine Farbe rein gemischt; das ganze Werk scheint nach einem Ungefähr entworfen und ausgeführt zu sein. Das Vorbild für die allgemeine Anlage gab, wie gesagt, Dürer ab, und zwar, will es mir scheinen, vorwiegend dessen frühe Holzschnitte, die zu der derben Formwirkung und Auffassung Cranachs die besten Analogien bilden. Nun aber hat der junge Künstler Dürers große Errungenschaften mehr intuitiv verstanden als eigentlich gründlich studiert. Man hat den Eindruck, als sei er gerade durch die herrliche Naturgleichheit der Dürerschen Werke zur selbständigen Beobachtung und Nachbildung der Natur — verführt worden, bevor er die künstlerischen Grundlagen erlernt hatte. Wir wollen darum nicht mit ihm rechten; seine frische Handwerksburschenpoesie konnte nur so, in direktem Kontrakt mit der Natur, und unter Fernhaltung alles Akademischen, gedeihen. Allein ihr gegenüber der älteren bayerischen Malerei die gleiche entwickelungsgeschichtliche Selbständigkeit zuzuschreiben, wie sie der Dürerschen Kunst zu eigen ist, geht nicht an. Es ist der erste Schritt, um das Problem des frühen Cranach zu verunklären, wenn man diesen Werken eine epochemachende Bedeutung in formal künstlerischem Belange beilegt, die sie niemals besessen haben.

Vielmehr besteht der historische und künstlerische Wert der Cranachschen Kreuzigung fast ausschließlich in der erwähnten individuellen Eigenart der Künstlerseele und des Temperamentes. In Dürers frühen Holzschnitten war der Sturm und Drang der vorangehenden Generation durch die steigende Kenntnis der Natur und das umfassendere Naturempfinden veredelt und seelisch bereichert worden; Cranach hielt sich zwar nicht annähernd auf jener gewaltigen — ich möchte sagen: ethischen — Höhe, aber man braucht sich nur klar zu machen, daß er das Erbe der oberdeutschen Kunstgesinnung antrat, um sowohl diesen Mangel zu verstehen wie um die besonderen Vorzüge seiner Kunst zu würdigen. Auch er besitzt, obwohl nun in anderer Weise, den ursprünglichen, volksgemäßen Ausdruck seiner Vorgänger; seine Typen, Magyaren, Kroaten und allerhand phantastisch kostümier-



Abb. 12 LUKAS CRANACH, KREUZIGUNG
Wien, Schottenstift



Abb. 13 LUKAS CRANACH, KRUZIFIXUS
Schleißheim, Galerie
(Photographie-Verlag der Vereinigten Kunstanstalten, A.-G., München)



tes Gesindel sind imstande den Mann aus dem Volke zu interessieren und festzuhalten; auch die grotesk übertreibende, aber schlagend charakteristische Art der Zeichnung ist ihm ohne weiteres zugänglich und kann von ihm sogar künstlerisch genossen werden: man sehe nur, mit welchem Geschicke Cranach in den drei Kreuzesstämmen, dem Gebüsch ringsum, in den Wolken am Himmel das Wesentliche, d. h., was auch der künstlerisch weniger Gebildete darin sieht, gegeben hat. Dabei steckt Cranach wie den anderen der Bewegungstrieb des Sturmes und Dranges tief in den Gliedern, nur daß die Größe und Pracht der Erscheinung, die Macht der Lichtgegensätze immer mehr verloren gehen und einer zitternden, spielerischen Unruhe in Konturierung und Pinselführung Platz gemacht haben. Das verbindende Glied zwischen Stoß, der die große rauschende Linie, den Helldunkelorganismus am stärksten besitzt, und Cranach bildet Dürer, der zuerst das feinere Leben der Oberfläche, die reichere Entfaltung des Konturs, die losere Zeichnung brachte. Man sieht also, daß die Strömung des Sturmes und Dranges in sehr kurzer Zeit von einem Extrem zum andern gelangt ist, was eben in ihrem leidenschaftlichen Charakter begründet liegt und leicht aus ihm zu verstehen ist.

Noch in einem anderen Belange, nämlich in der Durchdringung der Materie, ist Cranach über seinen Lehrer hinausgeschritten: schon in der Kreuzigung ist das sehr deutlich, wenn man die schwammigen Körper der Schächer, die dicken Stämme, an denen sie hängen, betrachtet; bis zum äußersten aber geht ein von Dodgson (Jahrb. d. k. pr. Kunstsammlungen 1903, S. 286) publizierter Holzschnitt: Sanctus Stephanus protomartyr (vom Jahre 1502). Nicht nur daß der Heilige selber eine gedrungene Gestalt mit fettem Gesicht ist, daß ihn ein wultiges, weites Gewand umgibt: um seiner breitwuchernden Formenphantasie Raum zu geben, hat der Künstler auch zu beiden Seiten des Heiligen unmögliche breimassige Holzstämme errichtet, um welche sich ähnlich geformte Ungeheuer mit Fratzengesichtern winden, und in deren Astwerk zwei dicke, aufgeschwemmte Engel mit Pfeife und Trommel sitzen. Man kann an einer Erscheinung gleich dieser sehen, wie sich die Bewegungstendenz des Sturmes und Dranges immer stärker auch der Formung

der Masse bemächtigt hat, so, daß schließlich alle Oberflächen unsicher wirken, daß alles verfließt; dieser Stephanus gleicht in Tat bereits einer Figur aus weichem Ton, die man durch Druck der Finger in jede andere Form umkneten könnte. Knochen, Muskeln und Sehnen scheint es nicht mehr zu geben.

Soweit sich aber Cranach schon in kurzer Zeit von Dürer entfernt haben mochte, noch immer nahm er Elemente von dieser Seite her in seine Kunst auf; besonders beweisend hierfür ist der Holzschnitt der Kreuzigung von 1502 (Pass. IV, 40, No. 1; gute Abbildung im Jahrbuch d. k. pr. Kunstsammlungen 1902, Aufsatz von Friedländer). Während das ähnliche Blatt (Pass. IV, 40, No. 2) dem Wiener Gemälde noch ziemlich nahe steht, machen sich auf dem datierten Blatte die Einschläge der Dürerschen Apokalypse deutlich bemerkbar. So ist Johannes offenbar abgeleitet aus dem Typus von B. 70 (Johannes das Buch verschlingend); die Kräuselungen des Schamtuches Christi erinnern an Faltenmotive von gewissen Engelsgewändern; das emporschauende Gesicht des Mannes rechts mit dem breiten Hut geht in Typus und Minenspiel gut mit der Gestalt der Teuerung auf B. 64 zusammen. Auch andere Cranachsche Werke dieser Zeit zeigen Anlehnungen an Dürer; die reich verästelten Bäume des Porträts von 1503 in Nürnberg, des weiblichen Bildnisses in Rudolstadt, des Stifterbildes in der Wiener Akademie sind ohne Kenntnis Dürerscher Holzschnitte nicht denkbar, die landschaftlichen Motive zeigen überhaupt vielfach ähnliche Züge wie die bekannten Dürerschen Veduten.

Allein trotz solchen offenbaren Anlehnungen ward Cranach dem spezifisch Oberdeutschen nicht untreu. Im Gegenteil. Das Ursprüngliche, Volkstümliche des ersten Bildes ward weiter gepflegt, und die andere große Eigentümlichkeit der oberdeutschen Kunst, das starke räumliche Empfinden, trat jetzt erst wieder in seine Rechte.

Denn in den Stürmen der allgemeinen Stilwandlung waren die alten primitiven Mittel der Raumdarstellung eingebüßt; und der noch immer wache Drang zur räumlichen Expansion konnte erst wieder zur Geltung kommen, wenn die Krise überstanden war. Freilich, die alte Intimität des oberdeutschen Naturempfindens, die

der Augsburger Meister der Anbetung des Kindes und andere oberschwäbische und bayerische Künstler so herrlich bewiesen hatten, klang auch in dem weltabgeschiedenen Winkel der Wiener Kreuzigung noch deutlich wahrnehmbar nach. Selbst Dürer hielt es ja noch für nötig seiner frühen Holzschnittkreuzigung aus der großen Passion (B. 11) den weiten, reich ausstaffierten Hintergrund der Vlamen mit Felsen, See, Stadt und Bergen (wenn auch freilich mit neuem Sinne) zu lassen; er entsprach also hierin — aus künstlerischen Gründen — dem selbständigen deutschen Empfinden weniger als sein soviel unbedeutenderer Nachfolger. Aber, mochte auch die Intimität der Anschauung sich gleich bleiben, von der brustweiten Raumausdehnung der bayerischen Altarbilder aus den 70er bis 90er Jahren war doch in der Wiener Kreuzigung schlechterdings keine Spur geblieben; mit der Verwerfung der alten Mittel mußte eben naturgemäß auch die alte Wirkung zu grunde gehen. Es dauerte ein paar Jahre, bis man sich den neuen Bedingungen angepaßt hatte: erst mit dem viel besprochenen Schleißheimer Kruzifixus von 1503 steht Cranach wieder mit festen Füßen auf dem alten oberdeutschen Boden.

Die räumliche Komposition dieses Bildes bedeutet einen Schritt über Dürer hinaus, den ersten, der Cranach in formaler Hinsicht überhaupt gelungen ist. Rechts zur Seite in starker Verkürzung des Kruzifixes der Gekreuzigte,[25] ganz links vorn, fast von hinten gesehen, der eine Schächer und dahinter, sehr gewagt von ihm überschnitten, der andere. Auf dem durch die drei Kreuze deutlich abgesteckten Raum Maria und Johannes. Nach rechts hin ein steiler Abfall des Geländes: eine wundervolle, einsame Voralpenlandschaft liegt tief unten, fast zu Füßen des Beschauers. Links wird der Hintergrund durch Gebüsche und Bäume verdeckt. Ohne Zweifel also eine Raumanlage von höchster Kühnheit der Konzeption, die in solcher Ausprägung unmöglich über Nacht entstanden sein kann, so neu sie den bisher besprochenen Werken gegenüber erscheint. Besonders die perspektivisch kühne Ansicht des vorderen Schächers und das Motiv der Überschneidung des hin-

[25] Wahrscheinlich noch älter, aber viel weniger entschieden die Verkürzung auf der Kreuzigung der Dresdener Sieben Schmerzen Mariae.

teren suchen ihresgleichen; an sie gilt es anzuknüpfen, will man die Erklärung des Phänomens finden. Diese kann in der Tat nicht zweifelhaft bleiben: sie weist auf die Spuren des Pacher oder Mantegna. In der ganzen nördlichen Kunst wären derartige perspektivische Verwegenheiten nicht aufzutreiben; aber als stürmisch gewaltsame Übertreibungen mantegnesker Motive lassen sie sich unschwer verstehen.

Es ist nun außerordentlich eindrucksvoll, wie mit den — direkt oder indirekt — mantegnesk angeregten formalen Neuerungen auch der geistige Gehalt eine neue Bedeutung erhalten hat. Dieser ist denn auch allen, die das Bild bisher besprochen haben, besonders auffällig gewesen. Die früheren Meister hatten, wie bekannt, zwei Möglichkeiten die Kreuzigung darzustellen: entweder bildeten sie ein figurenreiches Ensemble, worin jeder seine bestimmte, althergebrachte Rolle hatte, ohne auf die anderen sonderlich Rücksicht zu nehmen, oder sie gaben Maria und Johannes zu beiden Seiten des Kruzifixes in hieratischer Symmetrie, also nicht den Vorgang, sondern ein Symbol. Zwar war es auch ihnen schon gestattet, die eigene Phantasie anzuspannen, um dem Vorgange eine Einheitlichkeit abzugewinnen (so handelte besonders Pfennig), allein eine übersichtliche Szene vermochte keiner zu schaffen. Das ist Cranach in seinem Schleißheimer Bilde gelungen. Er kümmerte sich nicht um die zwei traditionellen Schemata, sondern nahm aus beiden die Elemente, die ihm genehm waren und schuf aus Einheit des Momentes und der Handlung etwas Höheres. Was er darstellt, ist ungemein einfach: es ist der schmerzhafte Blick der Maria nach dem erlöschenden Auge ihres Sohnes. Dazu lauter große, notwendige Kontraste: die tröstende Gegenwart des Lieblingsjüngers Johannes und die das Furchtbare des Momentes verdeutlichende der Schächer; die wundervolle Ruhe der Landschaft und das zuckende Leben in den Wolken. Was er so gibt, ist etwas ganz Neues: eine geschlossene Szene.

Man spürt, daß der Sturm und Drang mit Werken wie diesen einen Abschluß erreicht hat. Die oftmals zwecklose Erregung der ersten Kreuzigungen ist verraucht; kristallklar liegt die Empfindung des Künstlers vor uns. Noch zeugt Manches von den vorangegange-

nen Stürmen, aber im allgemeinen ist Form und Ausdruck doch in hohem Maße abgeklärt; der Begriff der Notwendigkeit ist dem Künstler zum Erlebnis geworden. Es scheint denn auch, daß Cranach selber es empfunden hat, daß er über den Gegenstand der Kreuzigung nichts Neues mehr zu sagen habe: das nächste größere Bild ist eine idyllische Szene, die berühmte Ruhe auf der Flucht von 1504.

Bis hin zu diesem Werke ist sein Schaffen ein beständiger Aufstieg; von da ab sinkt seine schöpferische Kraft, namentlich beginnt die lebendige Ausdrucksfähigkeit abzunehmen. Allmählich wendet er sich einem neuen Bildideale zu: dem kleinen, sauber und nett ausgeführten Täfelchen mit niedlichen Figürchen und bunten Farben. Das warme malerische Braun der frühen Schöpfungen, die stürmische Pinselführung, die bewegte Zeichnung, alle diese typischen Eigenschaften des Sturmes und Dranges verlieren sich. Vielleicht ließe sich noch die Dresdener Enthauptung der h. Katharina von 1506 der Gruppe der Frühwerke anreihen; das Bildideal ist, was Eingliederung der Figuren in die Landschaft und Einfügung der Szene in den Rahmen betrifft, noch von der alten Art, aber die Verwandtschaft ist nur noch von äußerlicher Bedeutung; was dort lebendiger Ausdruck eines Erlebten war, ist hier zur toten Mechanik erstarrt. Dazu sind die Farben bereits hart und hell, und die Gesamtharmonie leidet unter dem Herausstechen einzelner häßlicher Töne. Ein allmählicherer Übergang vom jungen zum mittleren Cranach läßt sich in den Holzschnitten beobachten, begründet vielleicht in der größeren geistigen Beweglichkeit aller Griffelkunst.

Man hat in der charakterisierten Weiterentwickelung des Cranachschen Stiles etwas Rätselhaftes gefunden. In der Tat ist die Erscheinung zu merkwürdig, um ohne Prüfung der Gründe einfach konstatiert werden zu können. Die große äußerliche Veränderung, die zu jener Zeit in sein Leben eingriff, war die Übersiedelung nach Wittenberg. Man wird kaum irre gehen, wenn man in ihr einen wesentlichen Grund der Wandelung erblickt. Ist es nicht merkwürdig, daß der in Oberfranken geborene junge Künstler sich so ganz in die Art der bayerisch-österreichischen Kunst hineinzufinden gewußt hat, nicht etwa durch oberflächliche Nachahmung

bestimmter Meister, sondern als selbsterfindender Geist? Hätte man überhaupt darauf verfallen können, Franken für sein Geburtsland zu halten, wenn man darüber zufällig in Unkenntnis gewesen wäre? Und nun erwäge man, wie schwer diese Tatsache für das Verständnis des Meisters ins Gewicht fällt. Eine schmiegsame, geistig ungemein empfängliche, widerstandsunkräftige, aber doch in ihren Eigentümlichkeiten ungemein ausgeprägte Persönlichkeit muß er gewesen sein, einer, der die Strömungen, die ihn umgaben, mit leidenschaftlicher Seele aufnahm und in seltsamer Weise umbildete. Offenbar verstand er intuitiv die Stimmungen der Menschen, ahnte, wonach sie innerlich verlangten und gab es ihnen — selber dabei ein Nehmender. So betrachtet, wird er in seinen Verschiedenheiten als Oberdeutscher und Sachse verständlich. Denn diese seine neuen Landsleute waren sicherlich ganz andere Menschen als die Bayern und Österreicher. Sie hatten bis dahin ihre Phantasie wesentlich an niederländisch beeinflußten Werken Kölnischer oder Nürnbergischer Herkunft genährt, hielten wohl gar als künstlerisch unproduktives Volk am alten gotischen Geschmack, d. h. an langen, sentimental-zierlichen Gestalten in hellen Tönen auf goldenem Grund fest. Solchen Menschen hätte Cranach das rauhe Evangelium der Bayern predigen sollen? Im näheren Umgang mit ihnen die Anregung für seine ungestüm wilde Art finden? Man sieht, wie Unmöglichliches jene Auffassung erwartet, die den Sprung von den frühen zu den späteren Werken für unerklärlich — sei es nun ausgehend von der einen oder der anderen Seite — hält. Und dennoch — mit der Übersiedelung nach Wittenberg allein wäre der Umschwung nicht völlig zu verstehen.

Als wichtiger Begleitumstand tritt ihr an die Seite, was schon der Schleißheimer Kruzifixus über die geistige Entwickelung Cranachs sagt: jene gewisse Abklärung, die man auch als Abkühlung auslegen könnte, und die sich jedenfalls im weiteren Verlaufe als Vorzeichen einer solchen erwiesen hat. Daß der Künstler nicht sofort in das neue Fahrwasser überlenkte und — wahrscheinlich auf der Reise nach Wittenberg — seine köstlichste Schöpfung, die Ruhe auf der Flucht, ersann, wird als Reaktion auf die Überhitzung der Phantasie um so begreiflicher erscheinen.

Bleibt also nur noch unerklärt, woher er die Vorbedingungen zu seinen neuen Bildidealen nahm. Ich glaube, man muß hier auf die allgemeine künstlerische Entwickelung verweisen, der die buntklare, die Formen begleitende und betonende Koloristik Dürers neue Wege gewiesen hatte. Jene malerische Rundung, welche die frühen Bilder Cranachs zeigen, war der Generation der Grien und Schäuffelein nicht mehr erwünscht. Vor allem erschien die wirre, formverunklärende Führung des Pinsels als unbegreiflicher Greuel. Cranach fügte sich dieser neuen Strömung, indem er alle Formen in präziser, glatter Modellierung und durch kräftige Farbengebung hervorhob. Mit dieser letzten Konzession, die der philiströs gewordene Brausekopf (keine seltene Wandelung!) vielleicht nicht ungern machte, war natürlich das, was uns an seinen ersten Werken so fesselt, das Zügellose, wild Genialische, gänzlich abgeschnitten. Als weiteres Unheil kam der kopierende Werkstattbetrieb hinzu: der Wittenberger Bürger und Bürgermeister Cranach verleugnete fortab den früheren Wanderkünstler und Naturburschen gänzlich und freute sich durch die reiche Schar seiner Gehilfen der eigenen Arbeit enthoben zu sein. Von einigen ist übrigens das Unheilvolle dieser Entwickelung sehr übertrieben worden, indem sie die eigentümlichen Vorzüge, die auch der spätere Cranach hat, ignorierten und den jungen ungebührlich verherrlichten. Es ist wohl nicht nötig, auf das Verwerfliche solcher Übertreibungen noch ausdrücklich hinzuweisen.

3. DER STECHER M. Z. UND ALTDORFER.

Nach allen Seiten strahlte seit der Mitte der neunziger Jahre Dürerscher Einfluß von Nürnberg aus.

Einer der ersten Botenläufer des Neuen in Oberdeutschland war Cranach. Auf die Entstehung des Donaustiles aber war von noch ausgeprägterer Bedeutung eine andere Gruppe von Werken, von denen zu sagen ist, daß sie nicht im Anschluß an den holzschneiderischen Stil, sondern an die stecherische Tätigkeit Dürers entstanden sind. Der Unterschied, den Dürer selber zwischen geschnittener und gestochener Kunst machte, vertiefte und erweiterte

sich, sehr natürlich, bei denen, die einseitig einem der beiden Stile folgten.

Hier ist in erster Linie der Stecher M. Z. zu nennen, dessen datierte Werke in die Jahre 1500—1503 entfallen. Bezeichnenderweise ist bei ihm von Sturm und Drang so gut wie gar keine Rede mehr. Die starken Knitterungen des Gewandes finden sich nur noch selten, die Gegenstände seiner Blätter sind vollends — bis auf ein paar Ausnahmen — gleich den Stichen Dürers mehr idyllischer oder erzählender Art, die Auffassung der Martyrien ist weniger gräßlich als bei den eigentlichen Stürmern und Drängern. Ebenso geht die Behandlung des Gewandwurfes jenen in Dürers Stichen angedeuteten freieren Fältelungen nach; alle schweren, energisch sackenden Gewänder werden von M. Z. zumeist vermieden. Eine besondere Vorliebe hat der Künstler für dünne, durchsichtige Stoffe; in den Verzierungen werden schmale, flatternde Schleifen, dünne Knoten aus fein gefältelten Gazen bevorzugt. Auch in den Pflanzen wird entsprechend das Grazile und zart Gefiederte geliebt: Disteln mit langen, dünnen Stengeln, scharfkantigen schmalen Blättern, dünnbefiederte Tannen und Laubbäume sind auf den Blättern des M. Z. sehr häufig.

Ein femininer Zug geht durch alle diese Schöpfungen; energische männliche Typen gelingen dem Künstler sehr wenig, die Erscheinungen einer gewissen zarten, oft gezierten Weiblichkeit um so besser. Seine Frauengestalten haben nicht die gedrungenen Proportionen, die breiten Hüften der Dürerschen, sondern sind meist lang und schmal, von lieblicher Jungfräulichkeit (wie die entzückende heilige Ursula); eine reiche Fülle zart gekräuselter Haare liegt ihnen auf Nacken und Schulter. Mit der alten typischen gotischen Idealität aber hat diese neue, individuelle sehr wenig gemein; nur in dem Stiche der h. Margaretha etwa möchte die Verbindung mit Schongauer zu spüren sein; im übrigen steht der Künstler auf dem Boden Dürerscher Gesinnung und Dürerscher Kunst.

Von eklektischen Neigungen ist er nicht frei zu sprechen. Nicht bloß, daß er Schongauer und Dürer kennt, er hat auch von Stoß profitiert, wie man aus der Enthauptung Johannes des Täufers leicht sehen kann, dann aber von Italienern wie Barbari. Der be-



Abb. 14 M. Z., UMARMUNG IM ZIMMER
Kupferstich



kannte Stich der Vergänglichkeit ist besonders geeignet, das Verfahren des Künstlers zu kennzeichnen. Das Bewegungsmotiv stammt, wie von Wölfflin erkannt ist, von einer Figur Lionardos, der Leda. Was von dieser abweichend ist, die Bewegung des linken Armes, ist von Stoßischer Empfindung. (Es genügt die weibliche Figur des ersten Bildes vom Münnerstädter Altar heranzuziehen.[26]) Die Anatomie der Gestalt aber und die Zeichnung des Schamtuches ist angeregt durch Dürers Großes Glück, von dem überhaupt der Gedanke des Blattes herrührt.

Aber als völliges Eigentum des Künstlers muß man bezeichnen, was dem Blatte seinen Wert gibt: die Landschaft. Im einzelnen kann man gewiß auch hier noch die Motive aufdecken, die von Dürer herkommen, und doch ist alles durchaus anders empfunden und reich an feinen, individuellen Zügen. Auf die materielle Charakteristik der Vegetation, zumal der Bäume, läßt sich M. Z. nicht recht ein, gleich als fürchte er hier Dürers Konkurrenz; nicht immer auch gelingt es ihm die zahlreichen Einzelbeobachtungen, die er selbständig macht, mit dem Dürerschen Gerüst vollkommen zu verschmelzen, aber dennoch wirkt seine Kunst eigenartig und will ihrerseits nach ihrem besonderen Grundgefühl nachempfunden werden. Etwas spezifisch Oberdeutsches ist in ihr wohl nicht zu verkennen, und vielfach möchte man der Intimität der Naturauffassung nach geradezu an den jungen Cranach denken, wäre nicht das Wie? bei beiden Künstlern so völlig verschieden. Während sich Cranach in wenigen Kulissen, Büschen und Felsen ausspricht, braucht M. Z. eine weite Landschaft mit vielen anheimelnden Motiven. Fast immer ist der stille Weiher mit dem Wasserschlößchen darunter, zu dem eine Brücke hinüberführt; zarte Tännchen stehen bei rundlichen Felsen; im Wasser wächst Schilf und Rohr; Weiden und kurzes Gebüsch umkränzen das Ufer; im Hintergrund sieht man zahlreiche Ketten von niederen Hügeln sich übereinander schieben — und über dem Ganzen liegt die heitere sonnige Stimmung der deutschen Mittelgebirgslandschaft. Was Wunder, daß eine gewaltsame Staffage sich nicht in diese samstägliche Stille wagt? Wie

[26] Abgebildet bei Daun, Veit Stoß, Seite 55. Verlag von Karl W. Hiersemann, Leipzig, 1903.

friedsam gehen die Menschen ihren Beschäftigungen nach! Der eine rudert auf dem Weiher, andere legen ihre Reusen aus; ein Reiter sprengt durch das Feld. Hier sieht man ein Kruzifix aufgestellt, dort ein Bildstöckel, auch Hirsche und allerlei Getier zeigt sich. Aber man könnte lange erzählen, wollte man all den zarten Zügen andächtiger Naturliebe einzeln nachgehen.

Das Wichtige ist, daß die neue Gesinnung, die sich in dieser Auffassung des Landschaftlichen ausspricht, auch in der Menschendarstellung nach einer Betätigung sucht. Es ist das kleine Juwel unter den Stichen des Meisters, die Umarmung im Zimmer, das hierin ahnend vorausschreitet. Man weiß, inwiefern Dürer auch nach dieser Richtung den Weg geebnet hatte durch Stiche wie den Spaziergang und den Liebesantrag. Allein der ruhig offene Sinn des Nürnbergers, der ihn auch bei der Behandlung erotischer Stoffe geleitet hatte, weicht nun dem zarten, fast unmerklichen Sentiment des Monogrammisten. Das ruhige Beieinander ist bei ihm in eine Umarmung umgedeutet und in das Innere eines Gemaches verlegt worden. Man darf hiebei nach keinerlei lüsternen Hintergedanken suchen; der Empfindungsweise des M. Z. liegt nichts ferner als dergleichen. Es ist ihm einfach darum zu tun, dem Liebesbündnis der beiden alles zu nehmen, was an äußerlich höfisches Benehmen erinnern könnte; wahr und aufrichtig und dabei doch zurückhaltend und keusch sollte die innige Szene sich darstellen. Eng begrenzt ist der Raum des Zimmers, spätgotisch einfach das Hausgerät, aber mit hübschen krausen Schnitzereien verziert; und von der Decke herab hängt ein reizendes kleines Leuchterweibchen. Zum ersten Male — Dürers „Traum des Doktors“ gibt doch nur Andeutungen — fühlt man, daß man in einer bürgerlichen Häuslichkeit weilt; keine Fliesen, keine Glasmalereien und Broderien verzieren wie früher den Raum, nichts überhaupt erinnert noch an die Glätte des Palastes; von behaglicher bürgerlicher Breite redet die holperige Oberfläche des Holzes und die rauhe Fläche der geputzten Wände. Man muß bedenken, daß dieser bedeutsame Schritt des M. Z. bereits im Jahre 1503 getan ward, um das ganze Verdienst auszuschöpfen: 11 Jahre später erst entstand Dürer Hieronymus im Gehäus, von dessen wichtigen

geistigen Elementen der Stich von 1503 bereits einige in nuce enthält.

Über Heimat und Person des M. Z. herrscht leider noch immer Unklarheit. Daß er der fränkischen oder bayerischen Schule angehört hat, wird freilich niemand mehr bezweifeln; aber ihm etwa bloß wegen der Anlehnung an Dürer nach Nürnberg zu lokalisieren, geht natürlich nicht an. Sicher erscheint auf Grund gewisser Darstellungen wie des Turniers, der Unterhaltung auf dem Zimmer, daß der Künstler gelegentlich an Höfen tätig gewesen ist, deren mittelalterliche Sitten jedoch durch seine modern-bürgerliche Auffassung eine eigentümlich neue Nuance erhalten. Es liegt in der Tat wohl nahe, wie es auch gemeinhin geschieht, diese Blätter in München oder Landshut entstanden sein zu lassen — besonders die Architekturen der Häuser scheinen bestimmt auf bayerische Städte hinzuweisen. Es wäre nicht bloß für das Verständnis der Kunst des Monogrammisten, sondern für die gesamten Zusammenhänge der damaligen deutschen Kunst von großer Wichtigkeit gerade über diese Frage nähere Auskunft zu erhalten. Dazu aber dürfte man die nächste Aussicht haben, wenn man neben der beweglichen gedruckten Kunst ein Gemälde von seiner Hand erhalten hätte; denn ohne Zweifel war dieser feinsinnige Zeichner und Skizzierer kein gelernter Goldschmied, sondern ein Maler.

Ich glaube in der Lage zu sein ein solches Bild nachweisen zu können. Es ist die Heimsuchung in der Budapester Galerie, die aus dem kleinen oberungarischen Ort Szent Antal stammt.[27] Ein merkwürdiges und bedeutendes Werk! Nicht bloß die feinsinnige Art der Darstellung des schwierigen Vorganges ist interessant und sympathisch (Elisabeth berührt mit den Lippen Mariens Hand), es ist auch eine andersartige Gesamtanlage als bei Dürer durchgeführt und zwar eine Anlage ganz nach der Weise der Stiche des Meisters. Man vergleiche zu der allgemeinen figürlich-räumlichen Komposition einen Stich wie etwa das Liebespaar (B. 16). Die Konturen der Gruppe verlaufen beiderseits in ähnlich aus-

[27] Nach frdlr. Mitteilung von Dr. von Terey befinden sich vollständig übermalte Tafeln, die ursprünglich mit der Heimsuchung zusammengehörten, im Primatsgebäude zu Gran, andere noch in Sz. Antal selber.

greifender Weise; die unmotivierten, von Dürer herkommenden Schichten des Terrains setzen ähnlich in starken Schattenlagen gegeneinander ab; der Ausblick nach dem See im Hintergrunde wird in verwandter Weise gewonnen und beiderseits von den Konturen einer Figur zum Teil überschnitten.

Dann die Gestalten selber! Es ist unnötig, auf die Ähnlichkeiten ihrer Trachten mit denen der Stiche aufmerksam zu machen; man vergleiche nur etwa das Kostüm der Maria mit dem der Frau des erwähnten Blattes. Dazu kommt die Form der Gewandfalten. Wie sich Mariens rechtes Bein unter dem Rocke abzeichnet, gleicht dem entsprechenden Motiv in Sauls Götzendienst. Die Form des aufstoßenden Gewandes ähnelt besonders in der Partie rechts vorn aufs deutlichste Knitterungen wie denen auf der Umarmung. Der abflatternde Zipfel am Gewand der Maria ist dem auf der Enthauptung der h. Barbara und anderen sehr verwandt. An Elisabeth fällt der schnabelförmig herabhängende Zipfel des Mantels auf; man ziehe hierzu die h. Katharina heran. Auch die Bewegungen der Figuren sind derart, daß einem Ähnliches von den Stichen in die Erinnerung kommt. Echt in der Art der Frau von Sauls Götzendienst ist die wiegende Wellenlinie in der Gestalt der Maria. Zu der Art des Ausschreitens der beiden Hintergrundfiguren stimmen trefflich entsprechende Gestalten auf manchen Stichen, die wieder auch in ähnlicher Weise in die Landschaft eingefügt sind. In den Typen sind gleichfalls Beziehungen. Charakteristisch ist das kleine, runde Kinn, der zugespitzte Mund, die ziemlich lange, gerade Nase, die langgezogenen Augen. Im Ausdrucke häufig ein Lächeln wie bei der Mädchenfigur des Liebespaares (auf der Heimsuchung, gedämpft, bei Maria), dazu manchmal eine nicht einwandfreie Verkürzung (man ziehe zu Elisabeth die Frau aus dem Stiche Duck dich hinzu). Fast immer ein reiches, in einzelnen Ringen abflatterndes Lockenhaar, das bei Maria ziemlich genau — bis in die Details — mit der Phyllis (auf Aristoteles und Phyllis) übereingeht. Auch die Hände sehr verwandt: man halte die linke Hand der Elisabeth mit der Linken des Mannes vorn auf dem Turnier zusammen, der den auf der Erde liegenden Stock aufhebt. Charakteristisch ist die rundliche Handfläche, an die



Abb. 15 M. Z., HEIMSUCHUNG
Budapest, Museum der Bildenden Künste



sich schlanke, aber wohlgerundete, fast knöchellose Finger angliedern.

Die wichtigsten Analogien aber bietet die Landschaft. Man vergleiche, wie ähnlich auf der Heimsuchung und dem Stiche Duck dich der Mittelgrund zum Hintergrund hinübergeleitet wird, wie ähnlich auch die Linien des Mittelgrundes selber verlaufen. Das Motiv des Schlößchens im Weiher ist auch auf dem Bilde nicht unterdrückt und in höchst charakteristischer Weise durchgeführt. Ebenso M. Z.-isch wirkt der Berg links mit dem Häuschen darauf. Die rundliche Form der Felsen vergleiche man denen des Liebespaares, den ganz rechts herauswachsenden Busch mit dem entsprechenden des gleichen Stiches, ebenso die übrigen Gewächse, die aus der ganz zarten, spitzgriffeligen Zeichnung in eine etwas behäbigere Fülle umgesetzt sind — eine natürliche Folge der malerischen Technik. Die Form der Baumkronen ist durchaus die von der Graphik her bekannte; auch die kahlen, dürren Aestchen der entlaubten Bäume gleichen denen auf den Stichen. Der Reichtum des Vordergrundes an Pflanzen könnte überraschen, paßt aber wieder zu der malerischen Technik, die ja hier nicht einfach — wie auf den Stichen — leere Fläche lassen konnte. Vergleicht man aber die einzelnen Blumen und Blätter, so geben sie sich ganz, wie man es von M. Z. erwarten mußte. Man nehme die Pflanze vorn in der Mitte; in der Art, wie die beiden Blütenstengel auseinanderstreben, gleicht sie völlig der Blume im Vordergrund des Stiches Duck dich. Die gleich dahinter sichtbar werdenden Grashalme halte man neben die auf Aristoteles und Phyllis. Die schmalen, langen Blätter der Lilie links finden Analogien auf dem Liebespaar. Das kleine Grasstück zwischen den abflatternden Haubenzipfel Mariens und dem Bildrand muss mit den unzähligen derartigen Gräsern der Stiche in Vergleich gesetzt werden.

Es sind nur die wichtigsten Züge, die wir hier hervorgehoben haben. Wer sich in eine genaue Konfrontierung des Bildes mit den Stichen einläßt, wird weit mehr Vergleichungspunkte finden können. Die Zuschreibung des Gemäldes an den Monogrammisten M. Z. erscheint mir damit — soweit es nicht überhaupt problematisch ist, Graphik und Malerei zu vergleichen — als gesichert.

Für die nähere Kenntnis des Meisters ist das nicht ohne Bedeutung. Wie mag das Bild nach Oberungarn gekommen sein? Daß es von dorther nach Nürnberg in Bestellung gegeben sei, ist kaum anzunehmen. Der Ruhm der Nürnberger Kunst war zwar überall hin gedrungen; aber da sich alle Ehre vornehmlich auf Dürer und Wolgemut häufte, so wäre es verwunderlich, wenn man in Oberungarn gerade auf den offenbar nicht sehr bekannten Künstler M. Z. verfallen wäre. Leichter könnte man sich vorstellen, daß der Monogrammist ein Wanderkünstler gewesen sei, der auf seinen Reisen auch Szent Antal berührt und dort einen Auftrag übernommen habe. Das Wahrscheinlichste aber ist es, an einen Aufenthalt des Künstlers in Krakau zu denken, wo ja auch Veit Stoß längere Jahre zugebracht hat, und wo schon ältere Künstler, wahrscheinlich unter ihnen Hans Pleydenwurff, vorübergehend gewesen waren. Es wäre wohl naheliegend, anzunehmen, daß sich die Szent Antaler mit ihrem Wunsche nach einem Altare an diesen nächstgelegenen, berühmten Vorort deutscher Kunst im Osten gewendet hätten. Wir dürfen uns also wohl unter M. Z. einen vielfach gewanderten, auch im Auslande tätigen Meister vorstellen, der die handliche Kunst des Stechens deshalb hauptsächlich betrieb, weil sie geeignet war ihm genügenden Erwerb einzutragen, ohne ihn an einen bestimmten Ort zu fesseln. Daß er sich in Krakau und in Bayern aufgehalten hat, darf als höchst wahrscheinlich gelten.[28]

Auch dafür, daß er kürzere oder längere Zeit in Nürnberg gewesen sei, spricht ein Umstand.

Die bekannten Darstellungen der Johannes- und Martinslegende am Schwabacher Altare von 1508 nämlich zeigen starke Beziehungen

[28] Für den bayerischen Aufenthalt verdient jetzt noch angeführt zu werden, daß die Heimsuchung zu Cranachs Schleißheimer Kruzifixus — der aus Kloster Attal stammt — gewisse Beziehungen zeigt. Man vergl. nur das abflatternde Schamtuch Christi mit dem Haubenzipfel Mariens, die schnabelartige Ausbuchtung des Mantels, den Johannes trägt, mit dem gleichen Motiv bei Elisabeth, ebenso beiderseits das bewegte Spiel der Hände, die Falten des aufstoßenden Gewandes. In der Landschaft stimmen die rundlich-weichen Formen der Felsen, die Büsche im Hintergrund, das Motiv der Burg im Wasser überein. Dabei ist die räumliche Auffassungs- und Gestaltungsweise in denkbar schärfster Weise unterschieden.

zu seiner Kunst. Viele Landschaften bringen in direkter Nachbildung die Bäume, Seen, Häuser und Felsen des M. Z. Einige Figuren geben typische Trachten des Stechers; und man braucht nur etwas das Profil der Salome vom Gastmahl des Herodes mit der Frau des Liebespaares zu vergleichen, um auch die Ähnlichkeit der Typen an einem schlagenden Beispiele zu sehen. Aber neben diesen Beziehungen zu M. Z. lassen sich am Schwabacher Altare noch andere Einflüsse konstatieren. Es läßt sich nämlich nicht übersehen, daß diese Arbeiten auch mit der der Art des Veit Stoß eine gewisse Verwandtschaft aufweisen.[29] So ist der Typus Christi von der Gefangennahme dem Dürerschen völlig entgegengesetzt, hat aber mit dem Stoßschen in der breiten Wölbung der Stirn, in der Augen und der Nase die größte Ähnlichkeit. Auch der abflatternde Mantel Petri ist eine Stoß-Reminiszenz. Auf dem Gastmahl des Herodes ist besonders die Rückenfigur vorn in der Beinstellung echtester Stoß; der Koch auf dem Münnerstädter Bild der Überredung zum Morde stimmt geradezu wörtlich damit überein. Daß auch der koloristische Charakter der Münnerstädter und Schwabacher Bilder ähnlich sei, vermag ich mit Weizäcker deshalb nicht zu behaupten, weil ich leider noch nicht in Münnerstadt war; da aber auch Daun der Weizsäckerschen Behauptung nicht eigentlich widerspricht (trotz seiner sonstigen Opposition gegen die Annahme dieser Beziehung), dürfte sie richtig sein. Andererseits ist eine Ähnlichkeit des Schwabacher Altares mit der Budapester Heimsuchung den Farben nach schlechterdings nicht wahrzunehmen.

Wie bekannt, ist nun vor längerer Zeit einmal die Ansicht ausgesprochen worden, der Schwabacher Altar sei eine Arbeit Hans Schäuffeleins. Schon Thode hat in der „Nürnberger Malerschule“ diese Ansicht widerlegt, und es muß auch hier nachdrücklich betont werden, daß die betreffenden Darstellungen des Altares so wenig zu Schäuffelein wie zu der jüngeren Dürerschule überhaupt, d. h. zu den Baldung, Hans von Kulmbach usw. irgend welche Beziehung zeigen. Alle diese Künstler wurzeln vielmehr durch-

[29] Zuerst hat Weizsäcker darauf hingewiesen. (Jahrb. d. k. p. Kunstsammlungen 18).

aus in derjenigen Phase des Dürerschen Stiles, die etwa mit dem Beginne des 16. Jahrhunderts eröffnet wird; Sturm und Drang ist ihnen bereits ein fast sagenhafter Begriff. Dagegen ist der Meister des Schwabacher Altares noch ganz und gar Stürmer und Dränger, und zwar mit allen Unklarheiten und Übertreibungen, die den verspäteten Nachläufer charakterisieren.

Sollte dieser sich wild gebärdende Sprößling in dem philiströsen Betriebe der Wolgemutschen Werkstätte einen Posten als Gehilfe ausgefüllt haben? Rein psychologisch ist nichts unwahrscheinlicher als das; und seitdem wir wissen, welch ein Unternehmer größten Stiles Wolgemut gewesen ist, wie er selbst wildfremde Kräfte gelegentlich herangezogen hat, läßt es sich wohl denken, daß er sich auch einmal mit einem Künstler wie diesem in Verbindung gesetzt habe. Seine eigene Werkstätte mag damals nicht eben mehr im besten Rufe gestanden haben, und aus dem Vertrag über den Altar wissen wir ja, daß die Schwabacher Besteller schwierige Herren waren, die sich mit minderwertiger Ware nicht abspeisen lassen wollten. Wenn es nun Wolgemut gelang, für die Anfertigung der Schnitzereien den Veit Stoß zu gewinnen, so ist es doppelt auffällig, daß er die Flügelgemälde einem so schwächlichen Künstler anvertrauen konnte, mit dem er dazu künstlerisch keinerlei Berührung hatte. Sollte vielleicht bei der Auswahl dieses Mannes Stoß selber ausschlaggebend gewesen sein? Allerdings besaß der Bildschnitzer, mochte er auch gelegentlich malerisch tätig sein, wohl kaum eine eigene Werkstatt für Malerei, aber daß er mit manchen Malern in persönlicher Verbindung gestanden habe, ist bei seiner Bedeutung doch wohl wahrscheinlich genug, zudem sprechen in diesem Falle die stilistischen Beziehungen sehr deutlich dafür. Möglich also, daß er einen ihm befreundeten Künstler für die Flügel in Schwabach empfohlen oder gar dessen Beteiligung als Bedingung für die eigene Teilnahme verlangt hat. Allein — in welchem Grade das auch immer wahrscheinlich sein mag, die ganze Konstruktion ist doch allzu vag, um mehr zu bieten als einen Anhalt für weitere Nachforschungen. Der Meister des Schwabacher Altares bleibt nach wie vor im Halbdunkel zurück. Daß er kein Künstler von großer Bedeutung, ja ein bloßer Nach-

zügler war, scheint auch mir sicher (cfr. Thodes treffende Beurteilung).

Weit über den Arbeiten am Schwabacher Altar steht die Kunst des Meisters M. Z. Mag man sich auch sagen, daß er kein eigentlicher Förderer der großen Dürerschen Probleme gewesen sei — es fehlt ihm vor allem an Konsequenz — eine neue Auffassung der Landschaft in Geist und Raumbildung ward doch von ihm erstrebt und zum mindesten ahnend angebahnt. Die Früchte seiner Bemühungen hat kein anderer als Altdorfer davongetragen, allerdings nicht etwa in müheloser Ernte, sondern in eigener künstlerischer Arbeit.

Dieser hier zum erstenmal behauptete Anschluß Altdorfers an den Monogrammisten[30] muß in Kürze stilkritisch belegt werden. Außerordentlich wichtig ist für diese Frage die früheste erhaltene Altdorfersche Zeichnung in Berlin, eine bei Friedländer[31] reproduzierte allegorische Darstellung. Man darf von den beiden Frauengestalten, die sie zeigt, sagen, daß sie als freie Umsetzung des von M. Z. geschaffenen Typus erscheinen. Auch hier die langen, für den Monogrammisten charakteristischen Proportionen, ein kleines Gesicht mit rundlichem Kinn, zum Knoten gebundene Haare, ein ziemlich entblößter Busen, Ketten um den Hals, kleine Bänder am Kostüm, dieses selber in ähnlichen feinen Falten herabfließend. Die Bewegungen von verwandter Ungeschicklichkeit wie bei M. Z. (frappant übereinstimmend der linke Arm der linken Figur mit dem erhobenen Arme der Phyllis des Stiches), das abgsetellte Spielbein durch das Kostüm in ähnlicher Weise sichtbar wie auf Sauls Götzendienst. Daß auch der ganze Geist gut zu M. Z. paßt, sieht man bei einem Vergleich der beiden Gestalten mit den niedlichen

[30] Mit dem Stecher M. Z. ist nicht etwa der von uns im ersten Exkurs zu besprechende Monogrammist zu identifizieren. Beide Künstler vertreten zwei in der Entwicklung weit auseinanderliegende Phasen: der eine bildet das „Zwischenglied" zwischen Dürer und Altdorfer, während der andere im engsten Anschluß an Altdorfer arbeitet. Abgesehen davon, daß der Stil beider Künstler keinerlei individuelle Verwandtschaft zeigt, kann man sich nie und nimmer vorstellen, daß ein so ausgeprägter Meister wie der Stecher, plötzlich als folgsames Schäfchen seinem quasi geistigen Zögling Altdorfer nachgelaufen sei. Übrigens büßt selbst die Übereinstimmung der Monogramme etwas von ihrer Merkwürdigkeit ein, wenn man genau vergleicht: M. wie Z. sind bei beiden recht verschieden geformt.

Figürchen des Altares auf Sauls Götzendienst. Natürlich haben auch italienische Einflüsse in das Altdorfersche Blatt hineingespielt, die übrigens durch M. Z. indirekt vermittelt sein könnten; daß diese aber auf die Technik ohne wesentlichen Einfluß geblieben sind, ist schon von Friedländer[31] genügend betont worden. Vielleicht, daß bei der Berliner Zeichnung sogar eine direkte Nachahmung eines italienischen Niello oder dergl. in Frage kommt — wie wenig genau sich Altdorfer an solche Vorlagen hielt, zeigt die Prudentia von 1506 (P. 99) (s. Jahrb. d. k. p. Kunstsammlungen 1893, S. 23). Auch hier spielt deutlich das M. Z.hafte in Typus und Gewandung hinein: man vergleiche die Figur mit der Frau aus Sauls Götzendienst, wo sich eben diese breite Stirn, diese Stumpfnase mit dem schmalen Ansatz, die großen einander merkwürdig genäherten Augen finden. Ebenso die beiden Ärmel mit ihren dünnen feinen Fältelungen, ihren Bändern sowie die abflatternden Haare usw.

Auch im Technischen glaube ich nun vorwiegend den Einfluß des Monogrammisten bei Altdorfer konstatieren zu können. Zweifellos ist die fein strichelnde Manier der Berliner Zeichnung aus den Kupferstichen des M. Z. abgeleitet. Von ihm stammen die feinen Langstriche, die den Längsfalten entsprechen, von ihm auch die kurzen gewölbten Querlagen, die dünnen Knötchen, die gleichmäßige horizontale Schattierung des dunklen Grundes. Selbst die ganz kurzen, als Lichter aufgesetzten Hakenstriche gehen offenbar auf sein Vorbild zurück.

Am engsten aber manifestiert sich der Zusammenhang des M. Z. mit Altdorfer in den landschaftlichen Darstellungen. Nicht, als ob man hier den Finger auf bestimmte Punkte legen könnte, um M. Z. und Altdorfer sich nahe zu bringen: aber die ganze idyllische Auffassung, die Art der Motive ist so verwandt, daß man Altdorfer als Fortsetzer des Monogrammisten erkennen muß.[32] Allein

[31] Albrecht Altdorfer, der Maler von Regensburg.

[32] Schon Lippman sprach im „Kupferstich" (Handbuch der Berliner Museen) von „Altdorferischen" Motiven in den Landschaften des M. Z. So wenig logisch der Ausdruck in dieser Fassung ist (das Verhältnis der beiden Künstler kann schon aus chronologischen Gründen nur umgekehrt aufgefaßt werden), so richtig ist die Lippmannsche Beobachtung.

— das sei hier gleich ausdrücklich betont — als einen außerordentlich selbständigen Fortführer. Ich wage es als meine Ansicht zu äußern, daß Altdorfer eine regelrechte künstlerische, d. h. handwerklich solide Ausbildung überhaupt nicht empfangen hat, daß er nach Art des höchstbegabten Dilettanten Alles aufgreift, was ihm zusagt, und aus der vorurteilslosen Aufnahme dessen, was einleuchtet, — durch eine Kreuzung gewissermaßen — einen von Hause aus originellen Stil hervorgebracht hat.

Man bedenke, wie günstig die ganzen Vorbedingungen in Bayern einem solchen Verfahren waren. Da hatte sich einmal die alte, von Schongauer ausgehende Richtung in den Klosterneuburger Bildern des Rueland Frühauf zu einer letzten, höchst beachtenswerten Leistung aufgeschwungen, entschieden unter Anschluß an gewisse Errungenschaften der älteren Regensburger Miniaturmalerei (Furtmeyr); zugleich war von Franken eine neue große, alles überflutende Welle ausgegangen, die in Oberdeutschland mit Cranach und M. Z. bedeutungsvoll anhob, dazu kam, etwas ferner im Süden freilich, die Pacherströmung, die aber gerade durch Dürers Auftreten neue Kraft gewinnen mußte.

Der Verlauf der Entwickelung Altdorfers bis etwa 1512 zeigt, wie alle diese Elemente mehr oder weniger in seine Kunst hineingespielt haben. Was wir formal als auffallendste Neuerung seiner Kunst betrachten müssen, das Hineinbeziehen der kleingegebenen menschlichen Figur in ein größeres Naturganzes, das liegt schon ausgesprochen in den Bildern des Rueland Frühauf in Klosterneuburg; und es ist wohl kaum zu leugnen, daß Altdorfer solche Werke (es brauchen nicht gerade diese gewesen zu sein) gekannt hat. Ob er auch Miniaturen des Buchmalers Furtmeyr studiert haben mag? Friedländer hat in seinem „Altdorfer“ diese These wahrscheinlich zu machen gesucht, und bei der Regensburger Abstammung des Künstlers hat sie auch sicher Allerlei für sich, nur darf man nicht eben an ein regelrechtes Schulverhältnis zu diesem Künstler denken, der nachweislich nur bis 1501 in Regensburg gelebt hat. Überhaupt — ein stilkritisch darzulegender, engerer Zusammenhang kommt gewiß nicht in Frage, das Verhältnis wäre vielmehr ähnlich, wie man das der älteren

Nürnberger Kunst zu Dürer charakterisieren könnte: eine fast unbewußte geistige Befruchtung.

Engste Fühlung aber gewann der junge Künstler naturgemäß mit der neuen, von Dürer herausstrahlenden Kunst. Wenn er in formalem und wohl auch in geistigem Belange sich hauptsächlich an M. Z. anschloß, so wird er nebenher auch Cranachsche Werke gesehen haben, mögen es nun in Regensburg Holzschnitte, mögen es in Oberbayern Gemälde gewesen sein. Die genaue Betrachtung der Landschaft mit Satyrfamilie von 1507 in Berlin muß m. E. entschieden zu diesem Schlusse führen. Nicht, als ob in Typen, Zeichnung und Färbung maßgebende Ähnlichkeiten wären (dieses Altdorfersche Frühbild hat in gewisser Weise überhaupt in nichts Früherem ein Vorbild), aber die Voraussetzungen, auf denen der Bildgedanke ruht, sind fast die gleichen, auf denen Cranachs Kruzifixus von 1503 aufgebaut ist. „Richten wir den Blick auf dieses Bildchen", sagt Friedländer, „so beschäftigen uns zunächst nicht die Figuren, geschweige eine bestimmte Begebenheit, vielmehr der links gleich im Vordergrund steil bis zur Höhe des Bildes ansteigende braune Felsen und das dichte Gebüsch davor und die dunkeln Bäume rechts neben der Steinwand. Mehr als die linke Hälfte der kleinen Tafel nehmen diese schwer und warm getönten Massen ein. Rechts ist uns der Ausblick offen auf einen wolkenlosen Himmel, der dem niedrigen Horizont zu immer mehr von seinem Blau verliert. Am Horizont sind ferne, bescheiden angedeutete, nicht hohe Berge, dann weiter nach vorn etwas Wasser, aus dem inselartig ein Fels aufsteigt." Ist das nicht fast genau die die Disposition des Schleißheimer Kruzifixus? Wir haben beiderseits die Gebüschkulisse links (bei Altdorfer reicht sie weiter nach rechts), davor den Plan für die Figuren (der bei Altdorfer bewachsen ist), und rechts setzt dieser Vordergrund gegen die Landschaft des Hintergrundes scharf ab (was bei Altdorfer durch den Mittelgrund gemildert, aber nicht verbessert wird).

Zweifellos sind die bedeutenden Intentionen Cranachs von Altdorfer vorläufig überhaupt nur schlecht verstanden; wo bleibt bei ihm die bedeutende kubische Raumwirkung, wo bleiben überhaupt die kühnen perspektivischen Probleme? In dieser Hinsicht steht



Abb. 16 ALBRECHT ALTDORFER
SATYRFAMILIE
Berlin, Kaiser Friedrich Museum
(Collection Hanfstaengl, München)



Abb. 17 ALBRECHT ALTDORFER
RUHE AUF DER FLUCHT
Berlin, Kaiser Friedrich Museum
(Mit Genehmigung von G. D. Callwey, München)



er ganz auf der Seite des M. Z. Umsomehr hat er das Zeichnerische und die Lichtwirkung verfeinert: man braucht nur seinen Baumschlag mit den ganz ähnlich angelegten Gebüschen bei Cranach zu vergleichen, um zu sehen, wie viel feiner individualisiert bei ihm die emporgekrempelten Laubmassen mancher Büsche sind oder die feinen Spitzen der Tannen. Vielleicht hat man auch in dieser Hinsicht wieder mehr an M. Z. zu erinnern; beispielsweise möge der Baum ganz rechts am Rande mit dem ähnlich geformten des Liebespaares verglichen werden: gerade die feinen, emporgerichteten Ausläufer der Zweige sind ungemein verwandt. Wahrhaft entzückend ist die duftige Ferne; überhaupt bringt Altdorfer hinsichtlich des malerischen Sehens viel entwickeltere Nerven mit als irgend einer der Vorgänger. Es wäre ganz vergeblich, die Initiative für solche Effekte einem anderen als dem Künstler selber zuweisen zu wollen. Immerhin erscheint er auch in diesen Dingen durch die Tendenz der vorangehenden Entwickelung zum Teil bedingt, die schon in Cranachs Frühwerken, noch mehr aber in der mild strahlenden Heimsuchung des M. Z., den Weg zur Einheitlichkeit des Lichtes und zur reinen, weichen Harmonie der Tones genommen hatte. Was aber keiner dieser Meister gewagt hatte, die Ferne des Bildes in weichen Halbtönen konturlos verfließen zu lassen, das hat Altdorfer als erster unternommen. Zu gleichzeitigen Bildern Dürers[33] und denen der Dürerschule aus jener Periode steht er so in völligem Kontrast, wie Friedländer mit Recht betont; Dürers Frühwerke aber besaßen noch nicht die bunte Farbengebung, die von ihm später zur Unterstützung der klaren plastischen Wirkung eingeführt wurde, und von den Frühwerken geht die Linie der Entwickelung über Cranach und M. Z. nicht unschwer zu Altdorfer.

Die räumliche Vorstellungskraft des jungen Altdorfer bleibt bis etwa 1510 unentwickelt, d. h. das Verlangen nach Darstellung einer großen, unbegrenzten Räumlichkeit, in der die Figuren fast

[33] Ob der junge Altdorfer überhaupt ohne künstlerische Beziehung zu Dürer war? Ich neige dazu mit Friedländer diesen Einfluß jedenfalls als sehr gering anzuschlagen. Für die Erklärung der Kenntnis der allgemeinen Neuerungen Dürers genügt jedenfalls M. Z. als Vermittler völlig. Siehe auch die Anmerkung etwas weiter unten.

nichts mehr als Staffage sind, wächst beständig, ohne einen künstlerisch äquivalenten Ausdruck zu gewinnen. In der heiligen Nacht von 1507 (Bremen, Kunsthalle) scheint etwa das Schema des Dürerschen Kupferstiches Weihnachten von 1504 zum Vorbild genommen zu sein, wenngleich alles zerstreuter, unklarer, „malerischer" gestaltet ist; auch die seltsame, wenig sicher durchgeführte Beleuchtung spricht in diesem Sinne wesentlich mit. Mit der heiligen Familie auf der Flucht von 1510 (Berlin, K. F. M.) ist, wie es uns jetzt scheint, die Krise erreicht. Gewiß, die räumliche Intention dieses Bildes ist hier von besonderer Kühnheit, aber man fühlt vor dieser überfüllten Landschaft, deren Kulissen unübersichtlich übereinandergeschoben sind, daß ein wirklich großer, befreiender Raumeindruck auf solche Weise niemals erreicht werden kann. Wußte Altdorfer nichts von mantegnesker oder pacherischer Kunst? Sagte ihm nicht sein künstlerisches Gefühl, daß es hier anzuknüpfen gelte, um Ordnung in die Begriffe von Einheit des Raumes und des Figürlichen im Raume zu bringen? Es scheint doch, daß er diese Dinge nicht gekannt, oder daß er, vertieft in das genaue, idyllische Studium des Einzelnen, die großen Probleme des Räumlichen, die ihm wohl aufgedämmert waren, einigermaßen aus den Händen verloren hat. Mit dem Berliner Bilde, in dem die räumlichen Mängel gerade wegen der erstrebten weiten Ausdehnung der Landschaft gen Himmel schreien, mag ihm das Unzulängliche des Eindruckes selber zum Bewußtsein gekommen sein und ihn bewogen haben, noch einmal umzulernen.

Doch wie dem auch sei, bald nach 1510 läßt er — das scheint mir nach den Werken der folgenden Jahre keine Frage — die große perspektivische Kunst Michaels Pachers auf sich wirken. Man nehme gleich den von 1512 datierten Holzschnitt, der die Enthauptung Johannis des Täufers (B. 52) darstellt. Der Abstand gegen die Ruhe auf der Flucht ist frappant: Figuren, Landschaft und Architektur bilden ein wohlgeschlossenes, fast gesetzmäßiges Ganze, das sich nach hinten gut vertieft; die Wahl des Augenpunktes — (er ist jetzt mantegnesk tief genommen) — bedingt die Ansichten und Verkürzungen der Gegenstände und Figuren; diese selber weichen sich nicht mehr ängstlich aus, sondern er-

scheinen in starken Überschneidungen und unbedenklich konzentriert auf einen geringen Bruchteil der Gesamtfläche. Es ist für



Abb. 18 ALBRECHT ALTDORFER, ENTHAUPTUNG JOHANNIS DES TÄUFERS

ihn eine ganz neue, kühne Tat, daß die Landschaft nun tief unter dem Spitzbogen der Ruine hindurchschauen darf, und ebenso, daß

auch im Landschaftlichen der tiefe Augenpunkt ohne Erbarmen durchgeführt wird, natürlich zu Ungunsten des Reichtums an landschaftlichen Motiven. Endlich ist aus dem neuen bildnerischen Denken auch für die Lichtführung die notwendige Folgerung gezogen: wie auf den Gemälden Pachers akzentuiert eine scharfe, fast allzu forzierte Beleuchtung klar und kräftig die Dreidimensionalität des Ganzen.

Es ist notwendig, die einzelnen Gestalten dieses und anderer Holzschnitte ins Auge zu fassen, will man mit stilkritischer Bestimmtheit die Beziehung zu Pacher erkennen. Die Figur des Henkers ist nach Bewegungsmotiv und Verkürzung eine rechte Pacherfigur; sie gemahnt direkt an eine Gestalt vom Altar in St. Wolfgang, und zwar an den Mann rechts auf der versuchten Steinigung Christi, der sich bückt.[34] Die eigentümlich eckige Einknickung des linken Armes bei der Frau vorn rechts möchte ebenfalls von Pacher inspiriert sein, wenigstens ist sie nach Linie und Bewegung ganz in seinem Geiste. Selbst in der Zeichnung der Gewänder sind entschieden noch einzelne Nachklänge an die schrillen Faltenzüge Pachers zu gewahren, besonders in den spitz herabschießenden Falten des Kleides der vorderen Frau links, die man etwa der Ehebrecherin vor Christus in St. Wolfgang entgegenhalten mag. In der Folge des „Sündenfalls und der Erlösung“ (B. 1—40) ist gleichfalls viel Pacherisches zu finden. Die Figur des den Teppich Ausbreitenden auf dem Einzug in Jerusalem[35] kommt direkt wieder vom St. Wolfganger Altar (von der versuchten Steinigung Christi); der verkürzt herabschießende Engel in der Botschaft an Joachim scheint durch ähnliche Gestaltungen der Taufe Christi angeregt

[34] Allerdings kommt nach einer mir von Prof. Thode freundlichst übermittelten Beobachtung diese Gestalt auch auf Dürers Holzschnitt „Marter der 10000“ vor. Sollte auch Dürer hier an Pacher angeknüpft haben? Jedenfalls könnte er auf der ersten Reise nach Italien den Altar von St. Wolfgang recht wohl gesehen haben. Daß Altdorfer nicht den Dürerschen Holzschnitt, sondern die Gestalt bei Pacher vor Augen hatte, ergibt die nähere Vergleichung, wie es durch andere Gründe (siehe den Text) wahrscheinlich gemacht wird.

[35] Diese Gestalt wurde von Huber wiederholt in einer Handzeichnung (Berlin, Kupferstichkab. Nr. 91), die ebenfalls den Einzug in Jerusalem darstellt. Eigentlich sollte man erwarten, daß der Jüngling den Teppich nach der anderen Seite, Christus entgegen, ausbreiten würde.

zu sein; gewisse typische Posen wie die, daß eine stehende Person den Kopf stark in die Höhe richtet und diese Bewegung mit einer staunenden Geberde der Hände begleitet, sind gleichfalls Altdorfer und Pacher gemeinsam.

Aber auch in den Kompositionen sind Beziehungen da; so vergleiche man in dem „zwölfjährigen Jesus" der Sündenfallfolge den Schriftgelehrten rechts vor der Säule mit dem ähnlich angeordneten Christus, der gesteinigt werden soll, in St. Wolfgang. Überhaupt hat die Komposition dieses Altdorferblattes recht viel Pacherisches; man merkt das sehr deutlich, wenn man sie der auch im Thema verwandten Predigt des h. Wolfgang gegenüberstellt. Auch die Gesamtanordnung der Enthauptung Johannis geht auf den Altar von St. Wolfgang zurück, und zwar auf die Auferweckung des Lazarus. Hier wie dort sind die Gestalten zu beiden Seiten des nackten Körpers in der Mitte aufgereiht; und ausgezeichnet läßt sich an dieser Anordnung die Entstehung der typischen Kreiskomposition des Donaustiles verfolgen. Schon bei Pacher ist das Wichtige gegeben. Indem nun Altdorfer durch die Gestalt des Henkers den Kreis nach hinten schloß und vorn durch die Benutzung der Geländezeichnung ebenfalls die beiden Seiten sich näherte, war die Kreiskomposition, die später in dem Engelreigen der Augsburger Geburt Marians ihre extremste Ausbildung finden sollte, gegeben. Für die räumliche Differenzierung ist es von Belang, daß die fast symmetrische Anordnung Pachers durch Altdorfer von Anfang an verworfen wurde zu Gunsten der diagonalen Bewegung von vorn rechts nach links hinten, die durch die Anlage des Geländes, der Figuren und der Architekturen angebahnt war. Eine besonders kühne Raumdisposition, die ohne mantegneske Anregung undenkbar wäre und doch durch das Betonen der Diagonalbewegung über ihn hinausgreift, findet man in Altdorfers Holzschnitt der Verkündigung (B. 44): ganz vorn in leibhafter plastischer Gegenwart der Engel, diagonal korrespondierend in der Tiefe des Raumes, also ganz klein, Maria. Dazu kraftvoll akzentuierend die gedrungene Architektur, die vielleicht ebenfalls (aber nur wenig) pacherisch beeinflußt ist, und die intensive Beleuchtung. (Friedländer nennt mit Recht die Lichtkontraste in manchen dieser

Blätter überscharf und nicht ganz dem Stile des Holzschnittes gemäß).

Angesichts der unleugbaren Beziehungen Altdorfers zu Pacher erhebt sich mit Notwendigkeit die Frage, ob der Regensburger Meister den Altar zu St. Wolfgang in jener Zeit, als etwa 1510—11, mit eigenen Augen gesehen habe. Ich glaube, man wird kaum eine Möglichkeit haben das Phänomen auf andere Weise zu erklären. Wer wollte leugnen, daß um 1510 überhaupt eine starke Stiländerung bei Altdorfer eingesetzt hat? daß die formale Gestaltung und die geistige Auffassung intensiver, reicher, kühner geworden ist, daß der Strich von seiner bisherigen Befangenheit befreit ward, daß Raum und Licht in ungeähnter Schärfe erfaßt wurden? Und sehen wir nicht an Dürer, Cranach und anderen Beispiele jener Tage, daß solche Kunstreisen durchgehends mit den größten künstlerischen Umwälzungen verbunden zu sein pflegten? Ja, ich glaube, daß wir allein nach Analogie der genannten Meister das Recht haben würden, eine solche Kunstreise Altdorfers um 1510 zu postulieren, selbst wenn uns die Beziehungen zu Pacher unbemerkt geblieben wären.

Es trifft sich nun eigentümlich, daß durch ein Indizium ungewöhnlicher Art der Aufenthalt des — Wolf Huber in St. Wolfgang gerade für das Jahr 1510 zu beweisen ist: jene von 1510 datierte Federzeichnung im Germanischen Museum nämlich stellt den Schafberg im Salzkammergut dar, also jenen Berg, zu dessen Füßen St. Wolfgang liegt. Diese Ortsidentifizierung, zuerst von Schmidt mitgeteilt, ist nicht bloß an sich ein glücklicher Fund, sondern verleiht unserer Hypothese neuen Nachdruck. Denn in jener frühesten Zeit seines Schaffens stand Wolf Huber wahrscheinlich zu seinen Lehrer Altdorfer noch in direktem Schulverhältnis; es ließe sich also recht wohl denken, daß beide, Lehrer und Schüler, eine Tiroler Reise gemeinsam ausgeführt hätten. Natürlich würde der Hauptzweck einer solchen Unternehmung nicht in dem Studium des Pacher, sondern dem der Natur zu suchen sein; ein wie außerordentlicher Kenner der Alpenlandschaft Altdorfer gewesen ist, weiß ja ein jeder. Irre ich mich nicht, so ist gerade in jener Zeit das alpine Element entscheidend in seine Kunst eingetreten: während

die früheren Werke in der Landschaft vorzugsweise den Charakter des deutschen Mittelgebirges getragen hatten, tauchte zuerst in dem Holzschnitt St. Georg (B. 55) von 1511 eine kühne, bizarre Alpenlandschaft mit Felsen und Burg auf. Auch dies Moment darf als Unterstüzung unserer Hypothese angeführt werden. Wenn man weiter über den Verlauf der Reise zu mutmaßen hätte, wären noch ein paar Handzeichnungen zu berücksichtigen, die, von 1511 und 1512 datiert, Landschaften an der Donau wiedergebeen. Diese Blätter möchten dann für die Heimreise Altdorfers entscheidende Anhaltspunkte geben; unsere Aufgabe aber wird davon nicht eigentlich mehr berührt.[36]

Wir sind am Ende unserer Untersuchung. Es ist gezeigt, daß Altdorfers Kunst, die den engen Kern des Donaustiles in sich birgt, ganz organisch an einem Baume reifte, dessen Art und Entwickelung wir uns klarzumachen gesucht haben. Vom Donaustil selber, den Momenten seines Charakters und seiner Ausbildung, im nächsten Teile.

[36] Vgl. Meder, Albrecht Altdorfers Donaureise im Jahre 1511. (Mitteilungen der Gesellsch. f. vervielf. Kunst 1902, S. 9—12.)

DRITTER TEIL
CHARAKTERISTIK DES DONAUSTILS

1. ALLGEMEINE KOMPOSITIONELLE UND MALERISCHE PRINZIPIEN

Man hat sich an die Bezeichnung „Donaustil" gewöhnt. Ist sich aber jeder bewußt, was er mit diesem Kollektivbegriff ausdrückt? Auch Nürnberg, Köln, die oberrheinischen Lande haben in den ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts ihren eigenen Stil gehabt, wie übrigens noch so manche anderen deutschen Landschaften, allein keiner von ihnen hat man bisher einen analogen Namen beigelegt. Offenbar also erblickt man im Donaustil eine besonders eigenartige Erscheinung, die mit anderen künstlerischen Strömungen der Zeit nicht zu vergleichen sei.

Ganz mit Recht. Denn wenn auch Künstler wie Baldung, Schäuffelein u. a. ihrem Lehrer Dürer gegenüber ihre Persönlichkeit und zugleich die lokale Eigenart ihres Wirkungsbereiches ebenfalls vertreten, so bleibt es doch ein Unding, ihrer Kunst gegenüber in gleicher Weise von Oberrheinstil usw. sprechen zu wollen. Es fehlt ihnen und ihren Schülern eben der eigene „Stil", d. h. ein scharfausgeprägtes künstlerisches Prinzip, das sie von Dürerischer Kunstanschauung ebenso greifbar trennte wie die Altdorfersche Kunst. Und es fehlt ihnen auch in ihrer eigenen Heimat diejenige volle Resonanz, die Altdorfer an den Ländern längs der Donau in Künstlern wie Huber, Ostendorfer, Feselen, M. Z. u. a. so reichlich beschieden gewesen ist.

Wenn wir im folgenden versuchen wollen, eine aufbauende Charakteristik des Donaustiles zu geben, so könnten wir in die Gefahr geraten, nicht einen Stil, sondern eine einzelne Persönlichkeit, nämlich Altdorfer, zu zeichnen. Das aber liegt nicht in unserer Aufgabe. Denn wenn auch alle Symptome des Donaustiles sich am reinsten eben in ihm konstatieren lassen, wenn auch die ganze Entwickelung des Stiles auf seinen Schultern ruht — so daß wir in erster Linie ihn zu berücksichtigen haben werden —: das, was seine innerste, individuellste Eigenart ist, bleibt mit Rücksicht auf die anderen Künstler des Stiles von uns unterdrückt.

Wo es irgend angeht, ziehen wir auch Werke aus seinem Kreise heran.

Um die formalen Eigentümlichkeiten des Donaustiles zunächst in großen Umrissen zu erkennen, legen wir Altdorfers Kupferstich-Kreuzigung (B. 8) und den Dürerschen Stich von 1508 (B. 24) nebeneinander. Was das Auge zu allererst als Verschiedenheit erfaßt, ist die Raumwirkung. Dürer gibt ein paar Figuren in ausnahmsweise nicht symmetrischem, aber durchaus tektonischem Aufbau, dazu die Landschaft lediglich als Begleitung, Altdorfer schafft ein gänzlich asymmetrisches Ensemble von Figuren, Bäumen und anderen Landschaftsmotiven. Bezeichnend, daß bei ihm die Gruppe der ums Kreuz Versammelten nicht einmal die untere Hälfte des Blattes einnimmt, und daß Christus, hoch am Kreuze hängend, ganz nach oben hinaufgeschoben ist. Der luftige, räumige Eindruck, der sich so ergeben muß, wird noch durch die Bevorzugung des Zartblättrigen, Dünnstämmigen in den Bäumen, durch die Kleinheit der landschaftlichen Motive und die flimmernde, aber vollkommen einheitliche Lichtwirkung unterstützt.

Dem an Altdorfer gewöhnten Auge muß die Dürersche Gestaltung alsbald archaisch erscheinen. Die Figuren stehen in einer einzigen Schicht des Raumes, die vor dem Ganzen der Natur zu liegen scheint. Auch Johannes, der ganz vorn gedacht ist, löst sich nicht aus dem Übrigen heraus, nicht einmal, daß er energisch den Kreuzesstamm überschnitte: nur an einer Stelle wagt eine Spitze seines Gewandes den Stamm des Kreuzes zu berühren.[37] Ganz im Sinne primitiver Tektonik ist die linke Gruppe konzipiert. Zuerst die liegende Maria, dann die huckende und knieende Frau und endlich die stehende, alle vier in kurzen Abständen hintereinander; das ist noch eine Anordnung, wie sie ein Holzschneider des 15. Jahrhunderts gegeben haben würde, der das Motiv als plastische Gruppe auszuführen gehabt hätte. Nicht immer hatte Dürer so rein tektonisch gedacht; was seine frühen Werke als Fortschritt gegen Schongauer charakterisiert hatte, war zum Teil gerade die

[37] Solche Berührungen von Dingen, die in verschiedener Raumtiefe liegen, haben deshalb immer etwas Fatales, weil das Auge aus dem Anstoßen in der Fläche unwillkürlich ein körperliches Anstoßen zu folgern geneigt ist.

größere Lockerheit der Gesamtgruppierung gewesen, die zu einem ausgesprochen malerisch-freien, untektonischen Stil zu führen schien. Allein der immer stärkere Einfluß der italienischen Tektonik auf seine Kunst machte dieser jugendlichen Richtung ein Ende, während sich in dem Stecher M. Z. ein Künstler fand, der eben die Elemente der Ungebundenheit und der malerischen Freiheeit weiterführte. Aber diese kompositionelle Ungebundenheit ward dem M. Z. nicht wie nachher Altdorfer zum Stachel, um ein neues Gesetz zu finden, das den neuen Anschauungen einen festen Halt und Schutz geben möchte, sondern es blieb bei ihm bie bloße Regellosigkeit Selbstzweck. Man sieht an dem Blatte der Enthauptung der h. Katharina deutlich, bis zu welchem Grade der Willkür er sich in der Gestaltung des Räumlichen versteigen konnte; alle feststehenden Begriffe von proportionaler Verkleinerung scheinen hier auf den Kopf gestellt.

Erst Altdorfer, der bei Pacher die mantegnesken Errungenschaften anknüpfte,[38] fand die sichere Norm für eine neue, freiere Gestaltung. Wenn ältere oberdeutsche Künstler wie Furtmeyr bei vielfigurigen Darstellungen ihren Ausweg darin gesucht hatten, eine Art Landkarte zu entwerfen, in welche die einzelnen Figürchen ganz klein hineingezeichnet wurden, so geht Altdorfer von einem bestimmten, meist tief gelegenen Standpunkt aus und gibt die Dinge in den Ansichten, die ihnen perspektivisch zukommen. Verkürzungen und Überschneidungen schätzt er als wichtigste Mittel, um einen prägnanten Raumeindruck zu erhalten.

So nimmt er die sitzende Maria nicht wie Dürer in Profilstellung, sondern in entschiedener Bildeinwärtsdrehung, also halb von hinten. Johannes, der bei ihm die Stelle der hockenden Dürerschen Frau vertritt, muß es sich gefallen lassen, daß der untere Teil seines Gesichtes von Mariens Kopf überschnitten wird. Die stehende Frau

[38] Natürlich kennt Altdorfer auch Kupferstiche des Meisters und Stiche nach seinen Zeichnungen. Für die Kreuzigung kommen in Betracht: Die Kreuzabnahme (B. 4) (besonders in der Gruppe um Maria), die Grablegung (B. 2), die Höllenfahrt (B. 5) u. a. Nach dem Holzschnitte Josua und Kaleb darf man auch auf Kenntnis des Triumphzuges des Cäsar schließen; die Gestalt des Jünglings ganz links wiederholt außerdem in Rückansicht eine Figur des Bacchanal mit der Kufe (B. 19), die ihrerseits auf die Antike zurückgeht.



Abb. 19 ALBRECHT DÜRER,
KREUZIGUNG
Kupferstich



Abb. 20 ALBRECHT ALTDORFER,
KREUZIGUNG
Kupferstich



zur linken Seite des Kreuzes nimmt in ihrer Richtungsachse das Bildeinwärts der Maria auf; zwischen ihr und dem Kreuzesstamm öffnet sich ein schmaler Spalt, eben groß genug, um die knieende Magdalena, wieder sehr stark an beiden Seiten überschnitten, hervorblicken zu lassen. Wie man sieht, sind schon dies lauter energische Anregungen sich den Raum in voller, dreidimensionaler Bewährung vorzustellen. Allein der Hauptschlag erfolgt erst mit der stehenden Gestalt vorn links. Ganz in mantegnesker Art tritt sie bis dicht vor den Beschauer und wirkt durch ihre Größe und die Entschiedenheit, mit der sie diese Stelle betont, als Schlußstein des ganzen Gefüges. Der Gekreuzigte selber endlich, der wie auf Cranachs Schleissheimer Bild mit seiner Mutter in Beziehung gebracht ist, antwortet bei starker Verkürzung des Kreuzes gleich der stehenden Frau auf die Richtungsachse von Mariens Körper. Alle übrigen Gestalten sind, einzeln genommen, von geringer räumlicher Bedeutung; aber indem ihre Köpfe unabhängig von der verschiedenen Tiefe des Raumes in sehr verschiedener Höhe des Blattes angebracht sind, tragen auch sie dazu bei, die vielseitigen räumlichen Bezüge der Gruppe zu bereichern. Den perspektivischen Eindruck unterstützt ferner noch die besondere Gestaltung des Bodens, die an Stelle der Dürerschen Wellen- und Muldenbewegung eine einfache glatte Fläche mit etagenhaft abgetreppter Felsplatte — wieder nach Mantegnas Vorgang — annimmt.

Auf allen Werken des Donaustiles wird man nun starke derartige Wirkungen finden, wenngleich die Deutlichkeit der Absicht sich verliert, je weiter man sich von der mantegnesken Einwirkung entfernt. Einige der wichtigsten Abschneidungen seien hier erwähnt. Schon auf der Ruhe auf der Flucht von 1510 wird dem Josef durch die Linie des Rahmens der Rücken beschnitten (eine übrigens nicht besonders günstige Art der Abschneidung); viel kühner und bedeutsamer aber wirkt es, wenn Joachim auf der Geburt Mariens (Augsburg) ganz vorn so in das Bild gesetzt wird, daß man nur die obere Hälfte seines Körpers sieht. Dieses Motiv, hier durch die ansteigende Treppe begründet und ganz vortrefflich raumanregend benutzt, findet sich bekanntlich überhaupt nur selten; es ist in Mantegnas Geiste gedacht ohne direkte Anlehnung

an den Paduaner Meister. Auch Ostendorfer bringt solche Abschneidungen, besonders frappant in der Kreuzannagelung zu Schleißheim (No. 142), wo der eine Arm des liegenden Christus durch den Rahmen abgeschnitten wird und von der Gestalt des bösen Schächers nur die Beine sichtbar sind. Was Verkürzungen und Überschneidungen betrifft, so leisten Altdorfer, Ostendorfer, Huber usw. das Menschenmögliche. Die starke Verkürzung Christi auf der Huberschen Kreuzerhöhung sowie die anderen, verwandten Motive dieses Bildes haben wir im ersten Teil besprochen; wir könnten ähnliche Motive auf seinem Holzschnitte der drei Landsknechte und vieles Ähnliche selbst auf Feselens Bildern erwähnen. Eine typische Verkürzung ist die des am Boden hingelagerten Mannes, sei es, daß dieser als Pyramus, sei es, daß er als Krieger charakterisiert ist. Alle Arten von Beugungen des Körpers, die einen starken Verkürzungseindruck hervorrufen, sind gleichfalls beliebt, so der sich niederbückende Henker auf Altdorfers Enthauptung Johannis, verschiedene Huberfiguren von St. Florian u. a.

Allein nicht derartige Extreme, wie charakteristisch sie uns auch erscheinen, sind das Wichtigste für die Raumgestaltung des Donaustiles, sondern die Figurenanordnung im Ganzen. Wir haben auf diese bereits gelegentlich den Blick geworfen und ihre immer wiederkehrende Form als Kreiskomposition definiert. Es ist geradezu frappant, wie genau oftmals dieses Schema selbst in ganz verschiedenen Themen sich wiederholt. So vergleiche man etwa die Hubersche Beweinung von 1521 und den zitierten Altdorferstich der Kreuzigung. Da hat man beiderseits links vorn die hell beleuchtete Rückenfigur, links weiter hinten eine andere Gestalt, sodann nach rechts zu die Cäsur der Gruppe, endlich rechts vorn eine quer im Raum angeordnete Sitzliegefigur (Christus, Maria). In Hubers Geißelung zu St. Florian kehrt sogar die beiderseitig beschnittene Gestalt aus der Cäsur (hier als kleiner Knabe, bei Altdorfer knieende Frau) wieder.

Freilich — das Schema liegt glücklicherweise nicht immer so deutlich wie hier zu Tage. Vielmehr ist der Geist der Komposition im Donaustil von außerordentlich ungebundener Art: die neuen Gesetze geben dem Künstler einen sehr freien Spiel-

raum, erlauben ihm eine gänzlich unschematische Ponderation der Figuren und Massenwirkungen von ungeahntem Reichtum — man denke etwa an die im ersten Teil besprochene Anbetung der Könige aus Hubers Kreis (Albert.-Publ. No. 34). Es kann nicht verborgen bleiben, daß ganz die gleiche Wendung zur freieren Auffassung der Komposition, die in Deutschland mit den Werken des Donaustiles beginnt, etwa gleichzeitig an verschiedenen Orten Italiens einsetzt: man braucht nur an Raffaels Stanza del Eliodoro und an Correggios Fresken zu erinnern. Das, was wir an solchen Werken als malerische Komposition zu bezeichnen gewohnt sind, das labile Gleichgewicht der Gruppen, der Eindruck des Flutens und einer freieren Gesetzlichkeit, das findet sich auch, wie wir sehen, bei uns im Norden, in wie verschiedenartiger Ausprägung auch immer. Hat man das Recht von Raffaels Eliodorfresken als malerischen Kompositionen zu sprechen, so darf das Gleiche für die Werke des Donaustiles gefordert werden.

Was diesem freilich abgeht, ist die machtvolle Entfaltung der Massen, der pompöse, rollende Donner der Bewegung, der weit gewölbte Schwung der Linie. Altdorfer und seine Leute lieben die kleinen Mittel, die eckigen, fast unsicheren Bewegungen und die kurze, flatternde Kurve. Dafür, daß eine Figur aus einem Gusse durchzuführen sei, fehlt das Verständnis und wird auch durch die fortwährende Beschäftigung mit italienischen Stichen und Zeichnungen nicht gewonnen.

Das Ideal im Norden ist die Zierlichkeit, das Feingliederige, jedenfalls das Disperse.

Schon in der Analyse von Altdorfers Kupferstichkreuzigung ward betont, wie entscheidend die Kleinheit der landschaftlichen Motive, die große Anzahl der Menschen und deren disperse Anordnung auf den gesamten Eindruck der Freiheit und Luftigkeit hinwirkt. Das Prinzip der freien Entwickelung des Räumlichen hängt eben im Donaustil aufs engste mit der grundsätzlichen Kleinheit der Teile, sei es in Figuren, Landschaften oder Beleuchtungsmotiven, zusammen. Und ohne die eigentümliche Kombination dieser beiden Prinzipien wäre der von uns hervorgehobene malerische Eindruck der Werke des Stiles nicht denkbar. Will man nun die

Entwickelung dieser spezifischen Feingliedrigkeit zunächst im Figürlichen sehen, so ist es naheliegend, das Altdorfersche Gemälde der Kreuzigung von 1526 in Nürnberg heranzuziehen. Hier ist gegen den Stich B. 8 ein bedeutender weiterer Schritt zur Verkleinerung der Einzelglieder und damit zur Differenzierung des Ganzen getan: statt der kompositionellen Einheit, nämlich der Gruppe um das Kreuz, jetzt ein System von kleineren Einheiten, und statt des einen, Alles um sich sammelnden Kreuzes die Dreikreuzesgruppe. Vielleicht könnte man mit einiger Übertreibung sagen, an die Stelle jener einzelnen Gestalten von früher sei jetzt eine einzelne Gruppe getreten — was natürlich nur in beschränktem Maße richtig sein kann. Zwischen diesen einzelnen Gruppen aber — es sind vier an der Zahl — entsteht naturgemäß ein beträchtlicher Zwischenraum, der seinerseits wieder der Landschaft Gelegenheit gibt sich zu zerteilen und kleinere Motive heranzubilden. Jede der Gruppen (mit Ausnahme der kleinsten, die nur aus zwei Personen besteht), ist wieder verhohlen oder unverhohlen im Grundriß des Kreises aufgebaut, während ihrer drei die Hauptgruppe mit den drei Kreuzen annähernd im Kreise umstellen, in möglichster Differenzierung natürlich: die eine in die vordere Ecke rechts geschoben, die zweite links in den tiefer genommenen Mittelgrund verlegt und die dritte, noch weiter im Bild, in größerer Höhe angebracht.

Der Ausbildung des Landschaftlichen im Sinne der Bereicherung und Zerkleinerung wird durch diese Entwickelung Vorschub geleistet. Hier läßt sich nun der Prozeß in zwei Erscheinungsformen studieren: einmal bereichert sich die gesamte Zeichnung, die Zahl der zur Anschauung gebrachten Gegenstände wächst, ihre Durchbildung nimmt an Genauigkeit zu. Dann bereichert und zerteilt sich die Anordnung des Landschaftsbildes selber. (Hiervon unter dem Landschaftlichen). Auch die Architekturen erhalten feinere und feinere Durchbildung. Altdorfer beginnt mit Häuschen und kleinen romanischen Bauten, geht aber in späterer Zeit zum Renaissancestil über, dem er einen ungeahnten Reichtum an Einzelheiten zu entringen weiß: Stockwerk türmt sich auf Stockwerk, das Auge stutzt vor dem Reichtum der Säulchen, Simse, Balusterglieder, die ihm alle durch polychrome Betonung noch möglichst



Abb. 21 ALBRECHT ALTDORFER
KREUZIGUNG
Berlin, Kaiser Friedrich Museum



Abb. 22 ALBRECHT ALTDORFER
KREUZIGUNG
Nürnberg, Germanisches Museum



drastisch aufgezwungen werden. Auch die Wolken sind in Legionen von duftigen Atomen zerspalten.

Selbst in bescheideneren Themen läßt sich der Geist der Feingliederigkeit deutlich erkennen. Instruktiv nach dieser Seite ist Ostendorfers Judith von 1530 in Budapest. Eine weibliche Halbfigur auf schwarzem Grund — das könnte man sich monumental und großartig vorstellen, wenn mans so hört. Das Gegenteil ist daraus geworden. Die Silhouette der Figur ist nicht kompakt geschlossen, sondern stark zersplittert; auch der schwarze Grund dient nicht als gleichmäßige Folie zur Beruhigung, weil er ja immer nur stückweise zur Geltung kommt; und selbst da, wo er etwas massiger auftritt, wird er durch Inschriften und Ähnliches in weißen Buchstaben unterbrochen. Ganz besonders im Sinne der Zerkleinerung wirkt es, daß die kleine weiße Feder, die am Hute der Heldin befestigt ist, keck mit dünnem Pinsel in das Dunkel der Fläche hineingespritzt ist. Auch dieses Bildchen also, in dem von großen räumlichen Aspirationen naturgemäß nicht die Rede sein kann, wirkt luftig und zartgegliedert.

Natürlich ist für eine Entwickelung solcher Art eine außerordentliche Verschärfung der Zeichnung, eine Verdünnung der Linie notwendige Vorbedingung. Schongauer hatte als erster in wirklich durchgreifender Weise mit einer reinen Linienkunst, d. h. hier mit einem Abstahieren der Form in der Linie, begonnen. Mit stählerner Festigkeit führte er die Kurven seiner Linie in reinen Parallelen und regelmäßigen Querlagen und lehrte sie mit schärfster Prägnanz die Wölbungen der Form auszudrücken. Allein selbst bei ihm, dem unerbittlichen Systematiker der Technik, findet die Linie an gewissen Stellen schon Auswege für freie, willkürliche Betätigung; und eben hierdurch ist den Nachfolgern ein Angriffspunkt gegeben, um sich dem Zwange der vollen Formverdeutlichung zu entziehen. In Dürers ersten Stichen scheint der Ansatz nach dieser Richtung gemacht zu sein (der Meister des Hausbuches steht abseits), die Fortführung aber liegt nicht im weiteren Verlauf von Dürers Entwickelung, sondern bei M. Z.

Was Dürer nicht gewagt hat, nämlich die Hintergründe seiner Blätter rein zeichnerisch, ohne Rücksicht auf plastische Modellierung,

zu geben, das tut M. Z.: er nimmt den Stift und ritzt nach Art der Federzeichnung dünne, ganz freigezogene Linien in die Platte. Zwar geht er nicht so weit auch in den Figuren das neue System konsequent durchzuführen — hier findet sich noch die Schongauerische Parallel- und Kreuzschraffierung — allein um so rückhaltloser zeichnet er die Pflanzen des Vordergrundes in Federmanier.

Die Entwickelung der Federzeichnung geht der des Kupferstiches parallel — oder vielmehr sie pflegt stets um ein weniges voran zu sein. Es gibt nun aus dem Kreise des M. Z., wie mir scheint, eine Zeichnung, die sehr deutlich zeigt, nach welcher Seite die Technik dieses Meisters hindrängt: das ist die Darstellung eines Liebespaares zu Pferde im Kupferstichkabinett zu Berlin. Hier findet sich das System der langen dünnen Federstriche auf die Zeichnung übertragen; und es entsteht eine Wirkung, die jener der Dürerschen Handzeichnungen an Lockerheit und Freiheit bedeutend überlegen ist, aber freilich durchaus der Kraft entbehrt. In seinen frühen Stichen und Zeichnungen knüpft Altdorfer gleichfalls an die M. Z.sche freiere Technik an, ohne doch auf die langweilige Manier der ausschließlichen Verwendung der Langstriche einzugehen, und ohne die Querlagen gänzlich aufzugeben. Worin er sein Vorbild weit überbietet, ist die Mannigfaltigkeit seines Striches, der bald in kurzen Häkchen, dann in längeren Bögen, in freien Zügen und vielen unberechenbaren Kaprizen sich austobt. Von einem System kann man bei Altdorfer nicht reden, allein man fühlt wohl, daß diese seine Technik in ihrer großen Vielseitigkeit und Beweglichkeit am ehesten erlaubte, die Zeichnung zu verfeinern, auf geringem Format eine Menge von Dingen zu bringen.

So ist es denn auch keine zufällige Eigentümlichkeit von Altdorfers frühen Blättern, daß das Format so außerordentlich klein ist im Verhältnis zu den dargestellten Gegenständen. Niemand vor ihm hatte Ähnliches gewagt; und mit der Neuheit seiner Errungenschaft wird er der eigentliche Entdecker des kleinmeisterlichen Stiles, der freilich bei seinen berufenen Vertretern, den beiden Beham usw., eine durchaus andere Tendenz als der Donau-

stil annehmen sollte. Erst um 1510 — mit der allgemeinen Wandelung seines Stiles — entdeckt Altdorfer in der Technik seine eigene Art, auf der seither alle übrigen Meister des Donaustiles gefußt haben bis auf jenen Zeichner M. Z. (den Jüngeren),[39] der zäh an der Weise des früheren Altdorfer festhält. Das, was man noch als Anklänge an den Stecher M. Z. bezeichnen durfte, wird ganz abgestreift, und Altdorfer gibt sich als völlig souveräner Meister seines Striches.

Mit dieser Entstehungsgeschichte von Altdorfers griffelkünstlerischem Stil ist zugleich das Werden seines Bildstiles eng verknüpft. Mit einer bestimmten Art der Zeichnung verbindet sich immer eine bestimmte Koloristik. Der prallen formbezeichnenden Schongauerschen Linie gesellt sich jene von uns charakterisierte puristische Farbauffassung seiner Nachfolger, Dürers reicherer Stil erfordert eine reichere und buntere Farbenskala, und der malerisch andeutende Vortrag des M. Z. erheischt helle, zarte, gebrochene Töne wie ein helles Lila, ein mattes Graublau, ein goldig schimmerndes Gelbgrün, ein rötliches Braun (Budapester Heimsuchung). An diese letzte Auffassung schließen sich Altdorfers in kleinem Format gehaltene Frühwerke eng an. Matte, gedämpfte, sehr harmonische Töne beherrschen diese Arbeiten. Später freilich, in den 20er Jahren, verändert sich die Koloristik. Ganz entsprechend dem stärkeren Willen zur Zerkleinerung, den wir vorhin in der Nürnberger Kreuzigung charakterisierten, und im Einklange mit der feineren Durcharbeitung von Linie und Form, die sich durch diese Tendenz ergibt, schlägt naturgemäß die Koloristik ins Grellere um: eine Tafel umfaßt jetzt relativ weit mehr Töne als früher; bunte, ausgesprochene Farben herrschen vor. Eine Annäherung an das Ideal der Kleinmeister, das, wie gesagt, von dem des Donaustiles eigentlich abweicht, ist nicht zu verkennen.

Ganz ähnlich ist die Entwickelung von Linie und Farbe bei Wolf Huber. Er hat in beidem seine eigene Note, sein Kontur verläuft rundlicher, und seine Farben sind wärmer gestimmt. Aber zwischen der einheitlich getönten Kreuzerhöhung, die wohl zu Anfang der 20er Jahre entstanden ist, und der viel späteren bunten

[39] Siehe den Exkurs I.

und feingegliederten Allegorie liegt tatsächlich, wie wir sahen, der gleiche Abstand.

Gleichwohl — die Divergenz dieser Entwickelung zugegeben, das Hinneigen der späteren Werke des Donaustiles zum Charakter der Kleinmeister berechtigt noch nicht zu einer Gleichsetzung dieser beiden Stilcharaktere, die sich nach wie vor fremd gegenüberstehen. Denn tatsächlich hat die einfache, klare Formzeichnung und Koloristik der Beham mit der glitzernden unruhigen Wirkung der späteren Bilder der Altdorfer und Huber nichts zu tun. Stets bleibt auch bei der kleingliedrigen Bildanlage und der scharfen Zeichnung des Donaustiles der Gedanke an die freie, luftige Wirkung maßgebend. Eine bloße Spielerei mit kleinen Formen, wie sie allerdings durchgehend in der Tendenz der deutschen Renaissance liegt, entspricht der eigentlichen Absicht des Donaustiles noch nicht.

Er ist auch in dem Sinne ein malerischer Stil, daß er das feste Gerippe der Form der verunklärenden Einwirkung des Atmosphärischen aussetzt. Um Einheit der Beleuchtung und Einheit der Luftstimmung bemüht er sich von vorn herein mit aller Kraft und unterscheidet sich hierin sogleich sehr stark von dem gleichzeitigen, wesentlich nur kolorierenden Dürer. Wir müssen uns dieser Seite des Donaustiles näher zuwenden und beginnen mit den einfacheren Beleuchtungsarten. Schon in der Satyrfamilie von 1507 in Berlin gibt Altdorfer den einheitlichen Ton eines schwachen, etwas dunstigen Sonnenscheines, in der Ruhe auf der Flucht von 1510 sind lauter helle, gebrochene Töne angewandt: Josef in lichtem, leicht grünlichen Blau, seine Strümpfe in Citrongelb, Maria in lilalichem Karmin, ebenfalls ganz licht, dazu die Landschaft in schwachem Gelbgrün und Weißlichblau; nach hinten zu verklingen See und Berge in zartem nebligen Schleier. Gänz ähnlich im Prinzip ist das Atmosphärische auf Hubers Abschied Christi in Berlin, nur daß die Stimmung feuchter und trüber gegeben ist, mit überwiegenden blaugrünlichen und gelblich-bräunlichen Tönen. Andere Künstler wie der sehr beachtenswerte Meister der beiden Quirinusszenen in Schleißheim und Heidelberg,[40] der Altdorfer be-

[40] Letztere bei Prof. Thode, datiert von 1523.

sonders nahe kommt, bringen warme, farbige, aber ganz helle, fast durchscheinende Töne in lasierender, beinahe aquarellartiger Technik; verwandt ist der geringere Künstler IP mit dem Pfeil, von dem es fünf Bildchen (No. 92—96) in Karlsruhe gibt.[41] Ernster, fast schwer und drückend wirkt eine kleine heilige Sippe, gleichfalls IP (ohne Pfeil) signiert und von 1514 datiert, in der Wiener Akademie. Alle diese Bilder sind bei verschiedenem Charakter des Tones einheitlich gestimmt.

Später tritt die bekannte Veränderung des Stiles ein. Die Lichteffekte werden jetzt kräftiger erfaßt. Eine glitzernde Wirkung wird durch Aufsetzen kleiner perlenartiger heller Punkte mit ganz spitzem Pinsel erreicht. Statt des ruhig ausgebreiteten Sonnenscheines wählt man die stärkeren Lichter und die tiefern Schatten. Dieser Art ist die Landschaft auf der Gefangennahme des hl. Quirinus in Nürnberg, wo sich ob dem im Halbschatten daliegenden Tale ein Berg mit weißen Häusern auf der Höhe hell gegen den tiefblauen Himmel abzeichnet, während über diesen große weiße, scharf begrenzte Wolken dahineilen. Auch das Wunderwerk des natürlichen Tageslichtes, der große, warm durchsonnte Kirchenraum der Geburt Mariens gehört hierher, sowie sein Gegenstück (gewissermaßen!), die kleine Heilige Nacht in Wien, wo die schwarze Tiefe des Himmels fast grell gegen die Sphäre des eindringenden Morgenlichtes absetzt. Was hier durch das kleine Format der Tafel gerechtfertigt wird und noch mehr durch den Reichtum des ganzen Bildes an starken, leuchtenden Tönen, das erscheint auf dem Gethsemane der Passionsfolge von St. Florian in großem Format und schülerhaft übertrieben, durchaus ohne den feinen Geschmack des Meisters.[42]

[41] Datiert von 1510.

[42] Die Bilder der Passion, der Florian- und Sebastianlegende in St. Florian, die ehemals sicher einen Altar bildeten, werden von Friedländer als Altdorfer angesprochen. Mir scheint, daß man sie mitsamt der Sigmaringer Anbetung der Könige einer gemeinsamen Hand aus Altdorfers engerem Schulkreis zuweisen muß. Der Vergleich der seltsam verbissenen Typen, der ungewöhnlich langen Gestalten, der lackartigen koloristischen Behandlung mit Altdorfers Stil läßt deutlich die abweichende Nuance erkennen. Auch die durchgehend grausige, unheimliche Stimmung der Bilder, die übertriebenen Bewegungen und Stimmungen lenken von Altdorfer selber ab.

Außer diesen großen Passionsdarstellungen beherbergt das Kloster St. Florian

Die Wiener Geburt Christi lenkt bereits zu den ungewöhnlicheren Effekten hinüber. Herrlich und höchst eigenartig ist die Morgenstimmung auf der Bergung der Leiche des Quirinus in in Nürnberg. Noch liegt der Fluß vorn in tiefstes schwärzliches Dunkel getaucht, feuchte Schatten kriechen an den Wänden der Felsen hinauf und umhüllen Häuser und Büsche am Fuß der Berge mit tiefgrünen Schatten, aber, eine goldene Lichterscheinung, von flammendem Purpur umgeben, hat sich die Sonne schon über den Horizont erhoben und spiegelt sich hell in den Fluten des Stromes. — Noch viel großartiger wirkt durch den Reichtum der Erscheinung und die überwältigende Macht des Schauspieles der Münchner Alexandersieg, ein wahres Kompendium alles dessen, was sich über die Morgenstimmung sagen läßt. Viel bescheidener dagegen, aber intim und fein beobachtet gibt sich der Sonnenuntergang auf auf Hubers Allegorie. Huber ist überhaupt ein besonderer Freund des milden, wärmenden Sonnenlichtes. Fast auf keiner seiner Landschaftszeichnungen verfehlt er uns über den Stand der Sonne durch zeichnerische Andeutung ihrer Strahlen zu unterrichten; meist steht an irgend einer ganz verborgenen Stelle die Sonne nur wenig über dem Horizont, nicht mehr grell und uns blendend wie im vollen Glanze des Tages, sondern ein mildes abendliches Licht verbreitend. Hubers Wiedergabe des Sonnenscheines steht also zu der fast schrillen Wirkung mancher späterer Bilder Altdorfers und besonders seiner Schule in einigem Kontrast, ebenso wie die Auffassungen der beiden Künstler von künstlicher Beleuchtung verschieden sind: man braucht nur die Gruppe vorn links auf Altdorfers Geburt Christi gegen die beiden Huberschen Passionsszenen in St. Florian zu halten, um das zu sehen. Das Grellste aber an Beleuchtung bietet nicht Altdorfer, sondern wieder der ihn überbietende Schüler von St. Florian in der Darstellung der Gefangennahme, wo das Fackellicht in grellem Weiß sich in großen Mengen auf den

aber auch ein paar ganz charakteristische Bildchen des Meisters selber, nämlich je zwei Gegenstücke: Abt Peter vor einem Kruzifix und zwei weibliche Heilige sowie eine Grablegung und Auferstehung Christi; letztere beiden Bilder stehen in enger Beziehung zu der staffagelosen Landschaft in München; die beiden ersteren sind überhaupt nicht anzuzweifeln.

Rüstungen der Krieger spiegelt. Gewiß, in solchen Kühnheiten war Altdorfer selber vorangegangen; aber wie bescheiden betont er doch selbst die Stellen des hellsten Lichtes, die bei ihm so selten sind, während sein Nachfolger sich in der Häufung und Übertreibung der grellen Effekte gar nicht genug tun kann.

Von der künstlichen Beleuchtung ist nur noch ein Schritt zur phantastischen Lichtwirkung. Die einfachsten Fälle sind das Strahlenbüschel, das an die Stelle des früher gebräuchlichen Heiligenscheines tritt, und die Glorie, welche die Erscheinungen überirdischer Art verklärt. Es ist für die malerische Tendenz kennzeichnend, daß im Donaustil von der überlieferten einfach-geometrischen Form dieser Dinge vielfach zu gunsten des Unregelmäßigen, Ausstrahlenden oder auch des Breitgedrückten abgewichen wird. Die einzelnen Farben der Glorie werden nicht mehr wie bei Dürer (Beispiel: Baumgartner Altar; Mittelbild) deutlich gegeneinander abgesetzt, sondern sie verfließen sehr unregelmäßig ineinander. Zarte Wölkchen, die mit ganz feinem Pinsel hingesetzt werden, (Altdorfers Madonna in der Glorie, München), dienen zur weiteren Belebung und malerischen Verdeutlichung der Erscheinung. Oder es werden, kaum erkennbar, kleine Engelgestalten in die Glorie hineingetupft (Geburt Christi, Wien). Seltsam erdachte, nicht näher zu definierende Lichtphänomen kommen mehrfach vor, so auf Altdorfers Nürnberger Kreuzigung ein blitzartiger Riß in den Wolken, eine ähnliche Erscheinung von unruhiger, flimmender Wirkung im landschaftlichen Hintergrunde der Kreuzigung in Berlin, auf dem erwähnten Schleißheimer Martyrium des hl. Quirinus eine Art Aureole und eine merkwürdig ballenartig geformte Wolke, die sich bis nahe auf die Erde herabsenkt. Als großer, kometenartiger Lichtkörper wird auch der in der Evangelienerzählung erwähnte „Stern“ von Altdorfer in der Berliner Geburt Christi aufgefaßt, als eine Art Sonnenkorona erscheint er in der Wiener Heiligen Nacht, während Huber in der Kreuzerhöhung sogar eine Illustration zu den Worten der Bibel liefert: und die Sonne verlor ihren Schein. Auf Stichen und Holzschnitten ist besonders in den ersten Jahren des zweiten Jahrzehnts eine grelle Helldunkelwirkung sehr beliebt, die man fast als Kellerlicht bezeichnen könnte. Während

dieser Beleuchtungseffekt auf der Verkündigung (B. 44) durch den kellerartigen Innenraum leidlich motiviert ist, erscheint sie z. B. auf der Beweinung des Pyramus (B. 61) durchaus sinnlos,[43] weil sie im Freien eben undenkbar ist.

Die vollste und reichste Entfaltung aber haben die verschiedenen Beleuchtungseffekte wohl auf Altdorfers Holzschnitt der Auferstehung (B. 47) erhalten. In der ganz eigentümlichen Weise, wie auf diesem Blatte das vielfältige Licht mit den lockeren Massen der um das Grab gesammelten Krieger sich verbindet, ist die engste Verschnürung der spezifischen Kompositions- und Beleuchtungsweisen des Donaustiles gegeben. Nirgends allerdings hat man auch wie hier das Gefühl, daß die große Fülle der kleinen Dinge nicht mehr völlig beherrscht wird, daß der eigenartige Stil in ausgesprochene Manier übergeht. Höchstens Huber mit der ebenfalls malerisch überfüllten Wiener Allegorie könnte noch in diesem Sinne genannt werden.

Charakteristisch für die freie, malerische, die Konturen auflösende Tendenz des Donaustiles ist die Bedeutung, die bei Altdorfer die Radierung gewinnt. Für alle erwähnten luminaristischen und atmosphärischen Beobachtungen wird diese Technik naturgemäß alsbald ein mächtiges Ausdrucksmittel; angewiesen auf eine ähnlich freie Behandlung wie die Federskizze, führt sie von selber auf Stoffe hin, in denen mit Lichtwirkungen gerechnet werden muß. Dürer selber, der den eigentlichen Stil der Radierung noch keineswegs voll erkannt hat, benutzte sie für Gegenstände wie Christus am Ölberg, für die Darstellung, wie ein Engel das Schweißtuch der Veronika durch die Luft trägt, kurz für solche Stoffe,, die auf Beleuchtungseffekte angewiesen sind. Altdorfer wendet die Radierung auf die Landschaft an: das Weben der Luft, der duftige Schimmer, der über den Bergen liegt, der verschleierte Himmel, all das findet jetzt auf der Metallplatte einen freien adäquaten Ausdruck.

Als unmittelbarer Nachfolger Altdorfers in dieser Technik ist zunächst sein Bruder Erhard zu nennen, der stilistisch neue Züge nicht bringt. Neu dagegen und durchaus im malerischen Geiste

[43] Abgesehen von ihrem geistigen Werte.

des Donaustiles gedacht, erscheinen zwei radierte Blättchen des H. S. Beham: Verkündigung an Joachim und Begegnung an der goldenen Pforte (Pauli 22 u. 23), beide zu den zartesten Schöpfungen des Meisters gehörig, der sonst unserer Gruppe so ferne steht. (Abgebildet im Jahrb. d. k. p. Kunstsammlungen 18).

Weit eigenartiger noch sind ohne Zweifel die Radierungen der Nürnberger Hirschvogel und Lautensack, die beide vornehmlich den Spuren Altdorfers folgen. Hirschvogel geht mit der Radiernadel bereits nicht anders um als mit der Feder. Die feine sichere Führung der Linie, in der Altdorfer doch noch nicht die Abkunft Schongauers und Dürers Stichen verleugnete, weicht bereits einer gleichgültig legeren Art, die mit wenigen, kaum individualisierten Strichen arbeitet. Lautensack ist in der malerischen Behandlung reicher, aber verworren. Auch seine Radierungen geben sich als übersetzte Federzeichnungen, aber bereits in einem neuen Sinne: mit der alten deutschen Tradition ist kaum noch eine Verbindung vorhanden. In dem allgemeinen romanistischen Charakter dieser Zeichnung verschwindet die feine, diskrete Anschauung des Donaustiles mehr und mehr. Von Hubers Hand besitzen wir leider keine Radierungen. Vielleicht hat er sich tatsächlich nicht auf diese Technik gelegt. Einer seiner Holzschnitte, die drei Landsknechte[44], weist eine werkwürdig lockere Handhabung dieser Technik auf, die im allgemeinen der malerischen Tendenz so wenig günstig ist. Er sei darum hier im Anschluß an die Radierung erwähnt.

Eine ganz besondere Pflege wird im Donaustil dem Vehikel der freiesten technischen Betätigung, der Handzeichnung, zuteil. Bei Altdorfer ist am beliebtesten die sog. Helldunkeltecknik, in der mit der Feder auf farbigem Grund gezeichnet und mit Deckweiß aufgehöht wird. Es begreift sich leicht, warum Altdorfer diese Zeichnungsart bevorzugt . Jene flimmernde Wirkung, die auch in seinen malerischen Werken so gern zu Hause ist, läßt sich auf dem Papier am einfachsten und schlagendsten mit der Helldunkeltechnik hervorbringen. Huber hingegen verwendet meist die einfache Federzeichnung auf weißem Grund, was dem breit-behäbigen Charakter

[44] Campbell Dodgson entdeckte neuerdings das noch freier behandelte Gegenstück (Vgl. Aufsatz und Abbildung Burlington Magazine Vol. X. Nr. XLIII S. 54.

seiner Formen- und Farbenauffassung entspricht. Einige Male findet sich bei ihm eine Kombination von Feder- und Tuschzeichnung, bei dem Baseler Christoph von 1513 bezeichnenderweise auf rauhem Papier. Bis zu einer Art Extrem endlich treibt die Flimmerstimmung der im ersten Exkurs erwähnte „Meister der verworrenen Zeichnungart“, der mit seiner zerhackten Federhiebmanier selbst unter seinesgleichen allein steht.

2. LANDSCHAFTEN UND ARCHITEKTUREN

Mehr als in irgend einer Kunstrichtung vor den Niederländern des 17. Jahrhunderts spielt im Donaustil die Landschaft eine bedeutende Rolle. Aber darf man — mit Rücksicht auf die Kompositionen der Werke des Stiles — geradezu von einem Landschaftsstil reden, im gleichen Sinne, wie man das Wort bei einem Ruisdael oder Hobbema anwendet? Gewiß, es gibt unter den Bildern Altdorfers eine reine Landschaft und zahlreiche ähnliche Dinge unter seinen Radierungen wie unter Hubers Zeichnungen, aber als die Regel ist das doch wohl nicht zu bezeichnen. Vielmehr handelt es sich bei ihm und seiner Gruppe ganz ausgesprochen um eine Koordinierung des Figürlichen und des Landschaftlichen, im vollkommenen und selbstverständlichen Einklange mit dem Prinzip der Kleingliederigkeit. Man nehme schon die frühe Berliner Satyrfamilie: soll man sagen, die Figuren seien vor die Felskulisse gestellt, oder diese Kulisse sei den Figuren zuliebe hier errichtet? Genetisch betrachtet waren ohne Zweifel zuerst die Figuren an diese Stelle gedacht (vorausgesetzt, daß, wie wir annehmen, das Schema von Cranachs Schleissheimer Kruzifixus kommt), ohne Rücksicht auf diesen Ursprung würde man aber wohl eher der Kulisse selber die Priorität in der Konzeption des Künstlers beimessen. Ebenso schwankend ist das Verhältnis auch noch in späterer Zeit, etwa in der Kreuzigung zu Nürnberg, während in der Darstellung des gleichen Gegenstandes zu Berlin die Landschaft das erste Wort zu haben scheint. Interessant ist es, wie sich Altdorfer mit der Einzelfigur in Landschaft abgefunden hat: das Berliner

Doppelbild von 1507 (h. Franziskus und Hieronymus) ist zwar noch halb im älteren Stile, ihm aber folgt, schon vorgeschrittener, die Zeichnung eines Hieronymus im British Museum (abgebildet Burlington Magazine Vol. VI, 19); und die Budapester Zeichnung von 1513 endlich (Albert.-Publ. Nr. 813) bringt eine glatte Lösung: der (aus Prinzip) klein gegebene Heilige wird durch die ihn rings umfassende Wölbung der Höhle als Masse unterstützt und befähigt, dem Übrigen das Gleichgewicht zu halten.

Ein Seitenblick auf Altdorfers niederländischen Zeitgenossen Patinir möge hier verstattet sein: Auch bei diesem schweben die Wagschalen der Landschaft und der Figuren bereits deutlich in gleicher Höhe; aber abgesehen davon, daß Patinir gelegentlich, wie in der Wiener „Taufe Christi“, auf unentwickelte Raumanlagen des 15. Jahrhunderts zurückgreift, häuft er noch, ganz im Geschmack seiner Vorgänger, die landschaftlichen Motive und kommt so zu einer Art heroischer Steigerung, der dann wieder der Geist der Landschaft selber wenig entspricht. Jene weise Beschränkung nun, die in den Niederlanden erst im 17. Jahrhundert eintreten sollte, im Donaustil ist sie bereits zum großen Teile vorgebildet. Landkartenhafte Übersichten kommen nicht mehr vor; auch wo es sich um ungewöhnlich weite Fernsicht handelt, ist alles klar und einfach, ohne Verlegenheitskulissen und viele Horizontalen, gegeben. Reiche Anregungen nach dieser Seite, das betonten wir, gab dem Donaustil die heimische Kunsttradition, besonders der mantegneske Einschlag in diese; mehr jedoch bedeutet bei ihm, wie bei der älteren oberdeutschen Kunst, das Studium der heimatlichen Natur selber.

Nicht gleich von vornherein hat Altdorfer sich selber entdeckt; wir entsinnen uns ihn bis 1510 tastend und suchend gefunden zu haben, von da ab wird er dann sicher und sicherer. Vor allem legt er den Horizont jetzt möglichst tief; ist die Landschaft an Tiefenschichten reich, so sinkt das Gelände unmittelbar hinter der vordersten Schicht ein wenig — ein oftmals wundervoll wirksames Kunstmittel, der Ferne des Bildes einen eigenartigen Zauber abzugewinnen, das übrigens schon Cranach auf seinem Schleißheimer Kruzifixus mit Erfolg angewandt hat. Daß der Vordergrund durch

mächtige Baumstämme betont wird, ist die Regel; meistens werden sie ein wenig zur Seite geschoben wie auf Schm. 106, ein ander Mal stehen sie direkt in der Mitte des Blattes, ein drittes Mal wie auf dem Flußtal von Huber (London; eine gute Kopie in München, von Schmidt unter Nr. 92 reproduziert) ganz auf der einen Seite, mit der Last der Zweige über das ganze Blatt oben hinübergreifend. Das Recht, diese Stämme schon in geringer Höhe durch den Rahmen abzuschneiden, nehmen Altdorfer wie Huber ganz selbstverständlich in Anspruch; es ist das auch nur eine konsequente Weiterführung der mantegnesken Prinzipien. Die allgemeine Tendenz des Stiles und die Beherrschung des Perspektivischen lassen es sehr begreiflich scheinen, daß auch kompliziertere Landschaftsanlagen vorkommen; so bei Huber eine Talgabelung auf der Dresdener Hubertuszeichnung von 1517 (Hanfstängels Publ., Mappe II, Taf. 16)[45] und bei Altdorfer etwas Ähnliches schon auf der Berliner Ölbergzeichnung von 1509 (Publ. der Berliner Handzeichnungen XII, C).

Allein in den eigentümlichen Spaltungen und Abzweigungen des Geländes in solchen und ähnlichen Zeichnungen (die Beispiele ließen sich häufen) liegt nichts Theoretisierendes, vielmehr hat man es fast immer mit ganz bestimmten, der Natur entnommenen Veduten zu tun. Es ist die oberdeutsche, speziell die Donaulandschaft, deren sich diese Künstler angenommen haben, und deren genauem Studium sie vorwiegend das Heimatliche, Landständige ihrer Kunst verdanken. Auch in diesem Belange erscheinen sie demnach als die rechtmäßigen Nachfolger der älteren heimischen Richtung, der ja auch so köstlich intime Schilderungen oberdeutscher Natur und Landschaft gelungen waren. Und ebenso sind sie hierin von den gleichzeitigen Niederländern wie Patinir verschieden, die es auf eine nicht ganz klare Mischung des Intimen und des heroisch Gesteigerten — im Sinne der flandrischen Überlieferung — abgesehen haben. Es wäre an dieser Stelle sinnlos, die einzelnen Motive von der Donau, aus den Alpen usw. aufzuzählen, die man etwa als von den Meistern des Donaustiles benutzt noch heute feststellen

[45] Das Exemplar beim Grafen Wilczek (Burg Kreuzenstein) ohne Zweifel eine Kopie. (Albert. Publ. Nr. 395.)

könnte: es steht doch ohnehin zu hoffen, daß eine von anderer Seite geplante Arbeit hierüber genaue Angaben bringen wird.

Um so mehr ist eine Charakteristik der Landschaft bei den beiden Hauptmeistern des Stiles, bei Altdorfer und Huber, am Platz. Die Motive der frühen Altdorferschen Werke ähneln noch einigermaßen dem Stecher M. Z. oder auch Cranach. Aber dennoch — man halte nur die Berliner Satyrfamilie gegen den Schleißheimer Kruzifixus — wieviel abgeschiedener, intimer sind sie schon erfaßt, wie recht urwaldmäßig prangen sie in der unbeschnittenen Fülle des Laubes, dem lang herabhängenden, korkzieherartig gewundenen Nadelwerk der Tannen! Auch der Boden ist nicht kahl wie bei Cranach und dessen Vorgängern Dürer und Schongauer, sondern voll des ergötzlichsten Reichtums an großen und kleinen Pflanzen, an zarten Gräsern und dicklappigen Kräutern. Sodann die Baseler Zeichnung eines Liebespaares von 1508. Der Gegenstand, wie bekannt, ein Lieblingsthema der Zeit, die Situation aber, im hohen wogenden Korn, über das die Dächer des nahen Dorfes hinausschauen — die ist in ihrer köstlichen Stille und Abgeschlossenheit ganz neu. In der schönen Berliner Ölbergzeichnung von 1509 wieder etwas Anderes und doch Verwandtes: ein zerklüftetes, einsames Stücklein Erde, ein Tal, das von wild zerzausten Tannen und dickigem Gebüsch bestanden ist, durch das ein stilles Gewässer fließt, und in dem man sich heimlich und unheimlich zugleich fühlen mag. Dann nach der leichten Beklemmung die volle und jauchzende Befreiung: die Ruhe auf der Flucht von 1510. Nun wird die Landschaft licht und weit: links unter uns der See (ist es einer der Tiroler oder ists der Bodensee?), rechts das vielgeteilte, fröhlich ansteigende Ufer mit den Burgen, Dörfern und Straßen der Menschen und am heiteren, milde strahlenden Himmel kleine weißliche Wolken. Und gleich darauf wieder (es mag auch kurz zuvor gewesen sein), ein Hinabtauchen in das dicke Geschlinge des Waldes: düsterer grünlicher Ton, nichts als Blätter und Bäume in engstem Dureinander — das ist der köstliche h. Georg von 1510 in München.

Man muß der Zeichnung des Vegetabilischen auf diesen frühen Bildern etwas nähere Betrachtung schenken. Wie gut entspricht

sie in ihrer feinen, gertenhaft biegsamen Art der gesamten malerischen Tendenz dieser Periode! Gewächse wie die herabsinkenden Palmenzweige des Berliner Ölbergs (die vielleicht in Cranachs früherem Kreuzigungsholzschnitt ein Vorbild haben) zeugen in der weichen seidenartigen Beschaffenheit der lang herabhängenden zarten Blätter von dem gleichen, fast feminin weichen Empfinden wie das Atmosphärische der Ruhe auf der Flucht. Ebenso auch die ganz unnaturalistisch verträumt herunterhängenden Zweige der Tannen. Überhaupt, so fein Altdorfer die Natur beobachtet, so frei weicht er in seinen Gestaltungen, wo es der Ausdruck fordert, von ihnen ab; und das ist ihm bei seinem sicheren Naturgefühle erlaubt. M. Z. allerdings, der ihn auch in der schlanken Ausgezogenheit der Linie maniristisch überbietet, setzt mit dem Baume auf der Prager Enthauptung Johannis (s. Exkurs I) und dem ähnlichen einer Berliner Zeichnung[46] vegetabilische Kreaturen in die Welt, die schon einigermaßen sonderbar anmuten und wohl bereits die Grenze bezeichnen, bis zu der solche Phantasiegestaltungen getrieben werden dürfen.

Gleich nach 1510 dann der große Einschnitt in Altdorfers künstlerischem Schaffens, der auch für die Art des Landschaftlichen von tiefgehender Bedeutung wird. Der Strich nimmt wie das Gefüge der Komposition größere Festigkeit an, sowohl auf den energisch gezeichneten Holzschnitten der nächsten Jahre wie auf den landschaftlichen Skizzen. Die Motive selber werden wilder, großartiger; Blätter wie das Gebirgstal in der Wiener Kunstakademie (Albert.-Publ. No. 822) und die Ansicht von Sarmingstein (Albert.-Publ. No. 577), zeigen die einfach liebliche Donaulandschaft zu alpiner Zerrissenheit und Bizarrerie gesteigert — immer natürlich in dem Maße der Steigerung, das Altdorfer überhaupt gegeben war. Umgestürzte oder zerschlissene, lang aufgeschossene Weidenstämme, überhängende Klippen, zackige Bergspitzen, wilde Felstäler charakterisieren das neue Empfinden. In der Konsistenz der Materie wird das schneidend Scharfe, prall Geschliffene bevorzugt, das feine tastende Ausgreifen der Blätter auf den frühen Werken verwandelt sich in ein keckes Hervortreten, der Boden

[46] Nr. 93: Dame, die einem Ritter einen Pokal anbietet.

prahlt mit harter felsiger Beschaffenheit und mantegnesk-terassenartigen Abschroffungen. Ganz neu tritt in diesen Jahren in die Landschaft die weitgedehnte Fläche ein, die Vorder- und Mittelgrund gewöhnlich ganz ausfüllt und im Hintergrund scharf gegen hohe Berge absetzt. Der Eindruck der schroff gegen das bayerische Hochland aufsteigenden Alpen mag dem Künstler zu einer solchen Gestaltung aufgefordert haben: was ihm diese künstlerisch ermöglichte, war die neu eintretende Kenntnis des mantegnesken Stiles. Auch Wolf Huber geht zur selben Zeit dem gleichen Probleme nach, was wieder für unsere Hypothese einer gemeinsamen Reise sprechen würde.

Auf dem Boden dieser neuen landschaftlichen Gesinnung und Gestaltungsweise erwachsen nun auch die radierten Landschaften, die jedoch das Allzueinseitige, Überhastete der Übergangswerke bereits hinter sich haben und wieder stark mit den rein idyllischen Zügen der früheren Arbeiten rechnen. An Reichtum der Zeichnung und Zügen feinster Beobachtungsgabe in den einzelnen Motiven des Hängens, Sichausbreitens der Blätter und Nadeln, des Ausstreckens der entlaubten Spitzchen hat Altdorfer diese wundervollen Blätter nicht wieder überboten, auch nicht in der mannigfaltigen Erfindung der Motive und der lichtvollen, diffusen Beleuchtung, die bei aller Zartheit doch nichts Wesentliches verunklärt. In den Werken der 20er Jahre ist ein eigentlich bedeutsamer Fortschritt in der Behandlung nicht mehr zu entdecken, nur daß in Bildern wie den beiden Kreuzigungen das glitzernde Leben der Bäume und Büsche, das Weben des Lichtes in den duftigen Hintergründen noch eine Bereicherung erfährt, daß alles Vegetabilische wie die menschlichen Körper gedrungenere, renaissancemäßig gesetzte Proportionen erhalten. Nicht selten hat das Landschaftliche jetzt einen beinahe feierlichen ernsthaften Ausdruck, wie etwa auf dem Bilde der Susanna im Bade und vor allem auf der wahrhaft geoffenbarten Alpenfernsicht des Alexandersieges. Auch die in tiefe Schatten gehüllte Masse der Bäume auf Altdorfers letztem Bilde, der kleinen Berliner Allegorie von 1531 (die Armut sitzt dem Hochmut auf der Schleppe) wirkt ernst und für Altdorfer unheimlich gehalten; selbst die mit Bauten reich belebte,



Abb. 23 WOLF HUBER, LANDSCHAFT MIT SEE
München, Graphische Sammlung

aber dunstig verschleierte Landschaft greift über das Idyllische oder bloß Weitgedehnte hinaus, ähnlich etwa der Architekturskizze Hubers in Berlin, die wir im ersten Teil berührt haben.

Durch ländliche Schlichtheit zeichnen sich Altdorfers Landschaften von Anfang bis Ende aus. Aber noch stärker entwickelt findet sich dieser Charakterzug bei Wolf Huber. Wenn schon der Regensburger Meister als dörflich einfach mit den nächstverwandten Schweizer Künstlern kontrastiert, die sich an den machtvollen Konstellationen von Felsen, Seen, Ebene in der Heimat erfreuen, so gibt Wolf Huber völlig jene intime, sozusagen episch breite, manchmal auch einförmige Natur, die dem östlichen Teile der Alpen und dem angrenzenden bayerisch-österreichischen Lande zumeist eigentümlich ist. In Feldkirch ist er geboren, hat er auch später wohl zeitweilig gelebt, in Passau hat er gewirkt, also wird er die zwischen den beiden Städten gelegenen Gebiete wohl gekannt haben. Aber auch ins Österreichische ist er ziemlich weit gekommen: Motive der Donau unterhalb Passaus bis zum Struden lassen sich in seinen Skizzen nachweisen; und noch weiter, bis nach Wien nämlich, wird er gleich Cranach und jedenfalls auch dem Stecher M. Z. gewandert sein. Und gerade diese Lande haben ihn in ihrem

schlichten, einfältigen Reiz mehr denn die großartigen Szenerien der Alpen angezogen. Wohl lassen sich solche Alpeneindrücke in seinen Blättern nachweisen, doch auch da bevorzugt er — wie in der Zeichnung des Schafberges von 1510 — jene Plätze, wo die Natur sich gleichsam ausruht, wo sie neben den heroisch gesteigerten Motiven auch einige idyllische Züge aufweist.



Abb. 24 WOLF HUBER, LANDSCHAFT MIT BRÜCKE
München, Graphische Sammlung

Aber wirklich heimisch fühlt er sich ganz allein in den Gebieten längs der Donau, ober- und unterhalb Passaus in dem Lande nach Salzburg zu und in den Tälern des Böhmerwaldes. Gleich das Blatt von 1510 ist ein Bekenntnis seiner innigen und anspruchslosen Naturliebe, noch mehr aber die entzückenden Weidenlandschaften von 1514 in Budapest. Wie charakteristisch für ihn, daß gerade die Weide, dieses unscheinbare, aber ungemein anheimelnde und charaktervolle Gewächs ihn so anzieht! Wieder und wieder trifft man sie auf seinen Zeichnungen, bald klein und unscheinbar, bald, zu mächtiger Höhe gesteigert, nur noch ein toter Strunk, alle Büsche und Bäume überragend.

Überhaupt ist Huber außerordentlich empfänglich für alles

ausgetrocknete, knusperige oder morsche Holzwerk. Nicht bloß, daß er solche Weiden mit ihren schrumpfeligen, abschilbernden Oberflächen, ihren verwachsenen kolbenartigen Verdickungen liebt, auch Baumstümpfe, moosiger Boden, gefällte Stämme werden von ihm begehrt. Hierbei ist es nötig, an das Holzhauergewerbe zu erinnern, das im Bayerisch-Böhmischen Walde ja zu Hause ist. Die abgehauenen Stämme werden dort nämlich in den Bächen vom Gebirge heruntergeschafft, und es wirkt nun auf Augen, die für solche Dinge empfindlich sind, eigentümlich stark ein, wenn sich ihnen an den Stauplätzen der Stämme ein wahres Meer von Hölzern — unübersehbar, unentwirrbar — darbietet. — Ein ganz verwandter Anblick ist eine Hütte, die aus allerlei dürren Hölzern, als Latten, Knüppeln, Brettern und Stangen zusammengefügt ist. Dergleichen zieht ihn immer magnetisch an und reizt ihn, wie auf einer unpublizierten Zeichnung in Budapest, zur Verbindung mit gleichklingenden Motiven: ein alter abgelaufener Mühlstein muß an der Sonnenseite daneben lehnen und sich sein stumpfes Alter durch die Glut des Mittags erwärmen lassen, ein gebrechlicher Steg aus mürben Ästen muß über ein abgestandenes Gewässer hinüberführen, morsche Weiden müssen am Ufer wachsen, einige davon mögen schon vor Altersschwäche gestürzt sein.

Wenn er Stadtveduten zeichnet, spielen natürlich die Holzhäuser eine wichtige Rolle. Unten beginnen sie mit einem unverputzten Rohbau aus Steinen, der sich vergnüglich ein- und ausbiegt, dann setzt ein Aufbau von verbogenen Brettern ein, der von Balken getragen über das Mauerwerk vorgreift. Ein mächtiges Strohdach in pittoresk gezeichneten Umrissen erhebt sich behäbig über dem Ganzen. Zur weiteren Belebung der Oberflächen hängt hier ein Bündel Taue herab, dort hat man vielleicht einen klobigen Ast an die Wand gestellt, und aus den Fugen quellen Gesträuch und Bäume hervor. Als Verbindung der einzelnen Häuser werden Wehrgänge, Holzbrücken, Zäune aus Knüppelholz bevorzugt. Es ist ein wahres Wunder malerischer Kombinationsgabe, wie etwa auf dem St. Florian in Budapest (Albert.-Publ. No. 646) Brücken, Treppen, Tore, Türme, flache und spitze Giebel ineinander geschachtelt sind; das gibt einen Klang wie von Holzpantoffeln auf

hohlen Holzböden. Man muß schon einmal auf den Wehrgängen von Rothenburg o. d. T. herumgeklettert sein, um Huber hier richtig folgen zu können.

Auch in der Zeichnung der Laubmassen in den Landschaften ist dieser holzig-holprige Geist, ganz im Gegensatze zu Altdorfers elastischer Schnellkraft, zu Hause. Bei Huber hängen die Blätter nicht wedelartig herunter, drängen sich auch nicht korkzieherartig weit heraus, in feinen, dünnen Spitzchen und Pünktchen, sondern ballen sich in schweren, dicken Massen um die Zweige zusammen. Jener rundliche Kontur, der für den Meister charakteristisch ist, hüllt sie in geschlossener Silhouette mit großer Festigkeit ein. Und ebenso ist es mit der Zeichnung der Büsche in seinen Landschaften bestellt, welche die Glut des Hochsommers zu solchen saftlosen knüppelartigen Existenzen verdörrt hat, wie sie sich oftmals bei ihm am Boden hinschleppen. Ja, selbst wenn er seine köstlichen jungen Stämmchen mit dünnem Lineament entwirft, kommt ihm die besondere Vorliebe für das holzig Verhärtete in die Quere: niemals sind sie von jener jugendlich schlanken Elastizität, die bei Altdorfer so entzückt: würde man sie ein wenig biegen wollen, sie würden nicht gertenhaft-willig folgen, sondern durchbrechen.

In der Stimmung von Hubers Landschaften liegt oftmals etwas ausgesprochen Märzliches: so gibt es ein Blatt in Budapest, das vorn kahle, walzenförmig aufgeschossene Bäume mit kurz abgebrochenen Ästen bringt und hinter ihnen, vielfach durch sie überschritten, im Mittelgrunde eine Brücke, einen sonnigen Hang mit Hütten und links einen kleinen Hügel mit Gäulen und jungen Bäumchen. Und nun durchleuchtet behaglich die erste milde Märzensonne die ausgetrockneten Gesellen im Vordergrund, deren Zweige sich in der leise schimmernden Luft in neuer Jugend auszurecken scheinen. Noch ist alles kahl und durchsichtig; aber in der Luft liegt schon etwas von heißem sommerlichen Sonnenbrand. Dann kommt der Sommer; Bäume und Kräuter schwellen, Ballen von Wolken ziehen am Himmel, oder das ganze Gewölbe breitet sich in ungetrübter Einheit über uns aus. Träge liegt der Spiegel des Wassers da, und langsam steigt in der glutig-windstillen Luft des Mittags der dünne Faden des Rauches aus den

Häusern empor. (Zeichnung von 1530 in Budapest; Albert.-Publ. No. 646).

Ein anderes Bild! Wir haben einen Berg bestiegen. Direkt zu unseren Füßen noch ein paar sonnenhelle Dächer, gleich dahinter aber schon der weite, helle Spiegel des Flusses und an dessen anderem Ufer eine wie durch dünne, weiche Gaze erschaute und dabei doch entzückend klare Fernsicht: ein altes Städtchen, bewaldete Berge, einer hinter dem anderen machtvoll empordrängend. Die Feder muß sich zwingen ganz unhörbar und leisgängerisch auf dem weißen Papier einherzuschlürfen. Man sieht, wie sie vorsichtig auftippt und punktweise absetzt. (Zeichnung in Budapest P. 33; 23).

Andere Stimmungen sind wieder von der taufrischen, erquickenden Kühle des Sommermorgens. Die Feder greift wanderlustig um sich: alles Gebüsch und Gebäum streckt verlangend das Laub der Sonne entgegen, die vom Horizont her ihre Strahlenfinger langsam über die Weite des Himmels ausbreitet. Oder ein stürmischer Tag (Zeichnung von 1505 in München; Abbildung S. 151): Wolken jagen über den Himmel, die hellen Bergspitzen stechen scharf gegen ihn, den dunkleren, ab, der Wind wühlt im Laub der Bäume. Dazu alles Übrige gestimmt: vorn ein gurgelnder Wassersturz, gleich dahinter hoch emporsteigend ein Bergesklotz, links eine Kulisse, auf der aber für uns kein Platz ist; auch die Brücke im Mittelgrund bleibt uns unerreichbar (denn: wo setzt sie an?): so denken wir uns ohne Halt und Schutz diesem widrigen Wetter ausgesetzt. Aber die Zahl der Möglichkeiten an Landschaften und Landschaftsstimmungen scheint bei Huber unbegrenzt: wir haben nur herausgegriffen, was zur Kennzeichnung dieser noch immer zu wenig gekannten Meisterstücke notwendig ist. Ohne Zweifel ist er gegen Altdorfer der innigere, heimatlichere Mensch. Etwas gar zu dörflich gelegentlich nach manches Städters Geschmack — das ist wahr, aber eben auch mit all den Vorzügen, die solche Einseitigkeit mit sich bringt. Wir werden im weiteren Verlauf nochmals sehen, inwieweit Huber auch als Darsteller von Menschen sich analog von Altdorfer unterscheidet.

Neben Altdorfer und Huber scheinen die landschaftlichen Gaben

der übrigen Künstler gering. Was der Monogramist Z. K., was die übrigen im ersten Exkurs besprochenen Meister geben, ist nicht von großem selbständigen Wert, so reizvoll es manchmal, einzeln gesehen, erscheint. Wir haben jedoch bereits angedeutet, daß Altdorfer in der Landschaftsradierung wichtige Fortführer — wenigstens historisch genommen — in Augustin Hirschvogel und H. S. Lautensack gefunden hat. An Reichtum der Einfälle mangelt es beiden Künstlern in der Tat nicht. Allein was ihnen fehlt, ist die Feinheit und Imitität ihres Vorbildes. Schon das erwähnte technische Minus, der Mangel an Sorgfalt in der Ausführung ihrer Blätter, bezeichnet den allmählichen Abstieg. Noch viel stärker jedoch spricht der Geist der Motive selber in diesem Sinne. In Hirschvogels Radierungen läßt sich bei aller Abwechselung, die geboten wird, nicht verkennen, wie gewisse schablonenhafte Formen immer wiederkehren, so die Form der Blätter, die Zeichnung der Baumstämme und des Grases. Geradezu rückschrittlich wirken die unmotivierten hügeligen Linien, mit denen er seine Vordergründe zerteilt. Die Motive selber sind meist allzu gesucht oder zu gehäuft, gewisse Absonderlichkeiten im Vegetabilischen erscheinen gar zu oft; und vielfach schon muß die Routine nachhelfen, wo das Eindringen in die Natur aufgehört hat. Hirschvogel bildet seine Bäume, Büsche und Pflanzen merkwürdig unsicher; der organische Zusammenhang interessiert ihn nicht mehr; es reizt ihn nicht, dem zarten Leben des Einzelnen nachzugehen. In der Wiedergabe des Atmosphärischen zwar sind einige Momente sehr selbständiger Beobachtung nicht zu verkennen: die feuchtweiche, über dem Wasserspiegel ruhende Luft, die klar spiegelnde Oberfläche seiner Seen und der verschwimmende Kontur der Berge sind Züge, denen wir in diesem Grade der Ausbildung noch nicht begegnet sind. Kein Zweifel indessen, daß auch diese Beobachtungen vom Künstler alsbald schablonisiert worden sind: es fehlt ihm eben auch gegenüber der eigenen Erfindung an der rechten Liebe.

Noch tiefer geraten wir in den allgemeinen Verfall der deutschen Kunst mit H. S. Lautensack. Seine Stellung ist von zweideutiger Art. Einerseits finden sich in manchen seiner Blätter die unmittelbarsten Anlehnungen an Altdorfer in der Zeichnung

der Wolken, der Tannen, der Berge, andererseits spielt gerade in diese Blätter das allgemeine romanistische Ideal deutlich erkennbar hinein. Es ist immerhin bemerkenswert, welche Anläufe der Künstler macht bei der alten Intimität zu bleiben: aber noch mehr als Hirschvogels Blätter sind seine Radierungen in ihrer verschwommenen unkräftigen Art, ihren durchaus unempfundenen vegetabilischen Formen und ihren zusammengetragenen Kompositionsmotiven von dem ursprünglichen Ausgangspunkt des Stiles weit entfernt.

Hirschvogel wie Lautensack sind ihrer Heimat nach Nürnberger gewesen; bei jenem muß die Hinneigung zum Donaustil mit einer Reise in Verbindung gesetzt werden, die er erwiesenermaßen nach Wien unternahm, während Lautensack, der übrigens seine letzten Lebensjahre ebenfalls in Wien zugebracht hat, vornehmlich die Radierungen Altdorfers studiert haben mag. Aber selbst Künstlern aus dem Norden Deutschlands sind Werke des Donaustiles, seien Stiche, seien es Zeichnungen oder sogar Gemälde, bekannt gewesen. An dieser Stelle ist vor allem Heinrich Aldegrever mit dem herrlichen Porträt eines jungen Mannes in Landschaft zu nennen, das im Jahre 1544 entstanden ist und sich jetzt in der Lichtensteinschen Galerie zu Wien befindet.[47] Auf Bildnissen ist nun die ausgeprägte Art des Donaustiles an sich schon eine Seltenheit; von Altdorfer und Huber gibt es gar nichts dergleichen, und nur einige Bilder Feselens wären als Beispiele zu erwähnen. Um so merkwürdiger also muß uns dies Wiener Porträt des westfälischen Meisters erscheinen. Man darf das Werk nicht ganz und gar zu unserer Gruppe rechnen, denn die Hauptsache, eben der dargestellte junge Mann, ist mehr im ziselierenden, fast glatten Stile

[47] Es gehört hier zwar nicht zur Sache, möge aber angefügt werden, daß derselbe junge Mann wie in Wien auf einem angeblich schweizerischen Porträt des Kestnermuseums in Hannover dargestellt ist. Die beigegebenen Abbildungen überheben uns in diesem Punkte wohl der näheren Beschreibung und Beweisführung. Doch verweise ich noch darauf, daß außer der Porträtähnlichkeit auch die künstlerische Ausdeutung und Wiedergabe der Züge so übereinstimmt, daß wohl hier wie dort der gleiche Künstler als Schöpfer genannt werden muß. Man vergleiche besonders noch die Haltung und Form der Hände. Auch von Seite der Farbe stünde dem nichts im Wege; sie ist beiderseits sehr gedämpft, fast matt. Von den beiden Bildern ist übrigens jenes in Hannover das kleinere.



Abb. 25 HEINRICH ALDEGREVER
PORTRÄT EINES JUNGEN MANNES
Wien, Sammlung Liechtenstein
(Phot. Hanfstaengl, München)



Abb. 26 HEINRICH ALDEGREVER
PORTRÄT DERSELBEN PERSON
Hannover, Kestnermuseum
(Phot. v. Verlagsanstalt F. Bruckmann, A.-G., München)



der Kleinmeister gehalten, zu denen Aldegrever als Stecher gehört, aber der Geist des Ganzen und die Landschaft stehen der Altdorferschen Art sehr nahe. Das Hauptmotiv, der große See, liegt innerhalb der Möglichkeiten seines Stiles, wenngleich die weite Aldegreversche Anordnung, die im Geiste der späten Zeit ist, noch nicht ebenso bei ihm vorkommt. Übrigens ließe sich diese leichte Abweichung auch aus den speziellen Bedingungen der Komposition dieses Porträts leicht erklären. Der beträchtliche Raum, den der Kopf und die Schultern des Porträtierten wegnahmen, mußte für die Phantasie unschwer zu ergänzen sein: also war der gewählte Ausweg, der weite See, auch in diesem Sinne das Gegebene. Besonders die trotzig aufragenden Felsen an den Ufern, die weit gedehnten bergigen Landschaftsfernen ringsum sind in den Motiven und in der Durchführung Elemente des Donaustiles, ebenso aber auch die fein gezeichneten, von oben seitlich hereinragenden Bäume, die den Dargestellten mit dem Hintergrunde in Verbindung setzen und dem ganzen Bild das köstlich Intime, Freie und doch Abgeschiedene in der Stimmung mitteilen. Feselen hatte dieses Kunstmittel in seinen Porträts vor Landschaften noch nicht angewandt, erreicht daher selbst in dem sonst trefflichen Bildnis des Hans von Schönitz nicht die gleiche wunderbare Stimmung des Aldegrever-Bildes. Auch Lautensack, der in seinen Radierungen Porträts vor Landschaften geschaffen hat, findet die Annäherung des Vordergrundes an den Hintergrund nicht. Überaus frostig wirkt eine Anordnung wie die in seinem Bildnis Ferdinands I., wo schon die leicht behandelte Landschaft mit dem schweren Renaissancerahmen vorn sonderbar kontrastiert und der Dargestellte selber sogar nicht zu der Stimmung des Landschaftlichen paßt.

Dieselbe Intimität, die in der Auffassung der Landschaft Charakteristikum des Donaustiles ist, beherrscht auch die Gestaltung der Architektur. Wieder müssen wir in dieser Hinsicht an die alte oberdeutsche Kunstgesinnung erinnern, die ja gleichfalls Land-

schaftliches mit Architektonischem so eng verband — man erinnere sich nur der Augsburger Geburt Christi (Pfarrei St. Moritz). Hält man dieses ältere Bild der Altdorferschen Ruhe auf der Flucht von 1510 entgegen, so ist der Geist wohl anmutiger, reicher, liebenswürdiger geworden, aber die liebevolle Auffassung des alten Städtebildes ist die gleiche geblieben. Wie sich Häuser und Hügel, Wasser und Brücken und Türme zueinander gesellen, genau so, als seien sie füreinander gemacht — das gibt der alte oberdeutsche Künstler gerade so fein und innig empfunden wie sein glänzender, überreich gestaltender Nachfolger. Selbst die Flügel des Sterzinger Altares könnten in diesem Sinne herangezogen werden und sogar die frühen Multscherschen Tafeln in Berlin.

Dennoch ist Altdorfer — rein in der Auffassung — um einen Schritt weiter als seine oberdeutschen Vorläufer gegangen, insofern er bereits den Reiz des Ruinösen deutlich als Steigerung des Intimen verwendet, worin ihm schon Dürer, ja selbst Schongauer vorausgeeilt waren. Gerade wie in der Landschaft selber — in stärkstem Grade bei Huber und Hirschvogel — das Morsche, Gebrochene an die Stelle der früheren Jugendfrische tritt, so hat das Wohlausgerichtete, gut Geweißte, Festgefügte auch in den Bauten der Menschen ausgespielt: man empfindet die zerschlissenen Strohdächer, die ausgebogenen Wände, die eingestürzten Häuschen als heimeliger und trauter. Und so kommen auf den frühen Altdorferschen Bildern auch verfallene alte Kirchenbauten vor, die von ihm deutlich als romanischen Stiles charakterisiert werden. Man hat über den Grund dieses Faktums mehrfach Erörterungen angestellt und hiebei, wie mir scheint, mit Unrecht den Umstand herangezogen, daß auch auf niederländischen Bildern des 15. Jahrhunderts häufig romanische anstatt der gotischen Formen gebracht werden. Die Ursache für die letztere Erscheinung ist wohl durch R. Vischer richtig bestimmt, wenn er sagt, daß die romanische Architektur einmal ehrwürdiger erschien und dann dem realistischen Geschmack (ich möchte hinzufügen: der flandrischen Vorliebe für die glatt polierte Oberfläche) besser entsprach. Allein bei Altdorfer liegt die Sache etwas anders. Er verwendet romanische Formen nur selten, an versteckten Stellen und durchaus

nicht aus Gründen des architektonischen Stiles. Es liegt ihm vielmehr auch hier daran durch diese Dinge den Anschein des Alten, ja Ruinösen zu erwecken, auf den seine frühen Bilder so deutlich ausgehen. Daß ihn die romanischen Monumente in Regensburg, wie Friedländer meint, angeregt haben, ist sehr wahrscheinlich oder so gut wie gewiß — man muß aber nicht glauben, daß hiebei architektonische Interessen führend gewesen seien:[48] was ihm, seiner ganzen Art nach, an solchen alten Bauten interessant sein mußte, war vielmehr der Ausdruck des Alten, Bodenständigen, Gewordenen, der natürlich schon damals in diesen Dingen lag. Wenn er einen romanischen, d. h. einen mehrere Jahrhunderte alten Bau gab, so war es wirklich begründet, wenn er ihn als Trümmerwerk erscheinen ließ: bei gotischen Gebäuden wäre dasselbe durchaus unmotiviert und schrullenhaft gewesen.

Der Vorliebe für das ruinöse Alte ist aber Altdorfer und den übrigen des Kreises nicht bis zu guterletzt treu geblieben. Jene gewisse Klärung der Erscheinung und Reinigung der Form, die in den 20er Jahren einsetzt, und deren charakteristisches Produkt bei Altdorfer die Susanna im Bade (München) und bei Huber die Wiener Allegorie ist, erstreckt sich auch, und zwar höchst auffällig, auf die Auffassung des Architektonischen. Jetzt werden die bekannten vielgliedrigen, bunten Renaissancegebäude errichtet; und statt der holperigen Oberfläche des steinigen oder der unsicheren des moosigen Bodens breiten sich glatte marmorne Fußböden rings um die Gebäude aus und schließen mit bunten Geländern gegen die grüne Natur ab. Wie man sieht: ein leichtes Hinneigen zum Ideal der Kleinmeister ist auch hierin ohne Zweifel zu konstatieren; allein selbst in solchen Bildungen bewahrt der Donaustil sein eigenes Gesicht. Der Anschluß an die Natur ist der Architektur nicht — wie vielfach in Augsburg und Nürnberg (Barthel Behams Kreuzfindung!) — verloren gegangen, sondern das neue, sonntäglich weißgewaschene und sauber geputzte Gesicht der Bauten entspricht genau dem besonderen Ausdruck der Naturstimmung, die ebenfalls eine festlich-feierliche Nuance in sich aufgenommen hat. Und was

[48] Altdorfer war zwar auch Baumeister, hat aber als solcher nur Befestigungs- und Nutzbauten ausgeführt.

sehr wichtig ist: auch so erscheint die Architektur nur als Teil des universellen, Alles umspannenden Naturganzen, sowohl bei Altdorfer, der seinen Bau auf die Seite und in den Mittelgrund seines Bildes schiebt, wie bei Huber, in dessen Allegorie das ganze Städtebild sehr weit zurücktritt, um nur noch als Bestandteil der gesamten Vedute zu erscheinen.[49]

Anders ist das Verhältnis, wenn Architektur in Innenansicht gegeben wird. In diesem Falle tritt das Gebäude selber an die Stelle der Natur; und innerhalb dieses möglichst reich gespannten Raumganzen erscheinen die Figuren als kleine Atome. Auch hier kann sich demnach, falls der Raum selbst nur groß genug gewählt ist, die Luftigkeit und Feingliedrigkeit des Donaustiles voll bewähren. Kein Wunder also, daß Innenansichten, besonders von Kirchen, bei diesen Künstlern außerordentlich beliebt sind. Die ältere oberdeutsche Kunst war hierin vorangegangen; zwar hatte sie dergleichen noch nicht in voller Ausbildung gebracht; aber immerhin: man nenne nur ein gleichzeitig oder früher diesseits der Alpen entstandenes Bild, das die Relationen von Figuren und Raum so angenähert richtig dargestellt hätte, wie Konrad Witzens frühes Bild in Neapel. Selbst Jan van Eyck, der für die Anlage vermutlich vorbildlich war, und der Meister von Flémalle haben nicht andeutungsweise Ähnliches gewagt. Als dann Pacher, mit der Fülle seiner mantegnesken Weisheit beladen, über die Alpen kam, war es sein erstes, das in Italien neu erlernte auf das alte

[49] Es liegt schon außerhalb des eigentlich künstlerischen Bereiches, muß aber dennoch hier angeführt werden, daß sich aus der Gewöhnung des „Im-Ganzen-Sehens" eine neue Auffassung der Stadtvedute herausgebildet hat. Anstatt der landkartenhaften Übersicht aus hohem Augenpunkt, die im 15. Jahrhundert gang und gäbe war, wird der einheitliche tiefe Augenpunkt gewählt: die Künstler ziehen jetzt vor das Tor der Stadt und suchen auf langem friesartigen Papierstreifen die Silhouette der Dächer möglichst objektiv, so, wie sie ist, zu erfassen. Von Hirschvogel, Lautensack u. a. gibt es solche Ansichten, die durchaus bildmäßig als Landschaften wirken.

Auch für historische Szenen wählt man mitunter die weitgedehnte Fläche (mit oder ohne Stadtvedute) als Schauplatz: derart ist z. B. Hirschvogels Bekehrung Pauli (B. 75), Jonas (B. 74) (auf dem eine Meeransicht gegeben wird!), der Johannes auf Patmos des H. W. G. Natürlich ist eine solche Darstellungsart ein unglücklicher Zwitter zwischen historischer Szene und reiner Landschaft, der wohl auch von den Vertretern des reineren Donaustiles nicht mehr als ihres Samens anerkannt worden wäre.

oberdeutsche Problem des Binnenraumes vornehmlich des Kircheninneren, anzuwenden. So entstanden die verschiedenen Darstellungen der Innenseiten des Altares von St. Wolfgang, deren Hauptneuerungen gegenüber der älteren Gestaltung der einheitlich durchgeführte tiefe Augenpunkt und die bessere perspektivische Verteilung der Figuren waren. Es sind bemerkenswerter Weise gotische Bauten, mit denen er sich abgibt, und das erklärt sich einmal und vornehmlich aus dem Ausdrucksbedürfnis, dem der gotische Stil mit seinen Bizarrerien, spitzen Winkeln, Beleuchtungsfeinheiten besser entsprach, sodann auch daraus, daß Pacher ganz deutlich die Architektur des Raumes zum Vorbild nahm, für den sein Werk bestimmt war.

Auch diese Anlehnung an das in der Wirklichkeit Gegebene ist ein Zug, den der Donaustil nachher noch in verstärktem Maße aufnimmt, indem er womöglich den ganzen Reiz des zufälligen malerischen Eindruckes hinzufügt. Nicht Altdorfer ist es, der zunächst in diesem Sinne genannt werden muß: seine Synagogenradierung von 1519 ist ein etwas gleichgültiges, jedenfalls mehr historisch als künstlerisch interessantes Blatt. Vielmehr steht an erster Stelle die Kirchenarchitektur mit Johanneslegende des Nikolaus Kirberger von München. (Bez. NK. 1521; aufbewahrt in Klosterneuburg.) Dies für den Donaustil ungemein charakteristische Werk, leider das einzig erhaltene des Meisters[50], fußt offenbar in der Raumanlage auf den in ziemlicher Zahl entstandenen bayerischen Architekturansichten, die sämtlich auf Pachers Vorgang zurückgehen. Dargestellt ist ein romanisches Gebäude, offenbar um des malerischen Reizes willen, der auch in der Wiedergabe der altersbraunen Wände, überhaupt in der starken Betonung des naturfarbenen verwitterten Materials deutlich erstrebt worden ist. Die Lichtbeobachtung ist nicht besonders fein, aber der bräunlich schwärzliche Ton suggeriert an sich die düstere Wirkung eines romanischen Innenraumes sehr gut. Die Verteilung der außerordentlich klein gegebenen Figuren ist willkürlich und rechnet — im Vergleich mit Altdorfer — wenig mit dem Augenpunkt, der

[50] Sein Name ist aus einer alten Notiz bekannt, die sich auf der Rückseite einer ebenfalls signierten Zeichnung der Albertina (Albert-Publ. Nr. 417) befindet.

übrigens relativ hoch genommen ist. Der intime Charakter des Raumes wird in schönster Weise durch ein auf der Empore angebrachtes Leuchterweibchen (wer denkt nicht an die Umarmung des M. Z.?) sowie durch herabhängende Festons abgerundet: man meint nicht mehr an einem heiligen Orte zu sein, sondern fühlt nur noch das Sympathische eines durch die Jahrhunderte geweihten Raumes.

Dieser von Kirberger bloß angedeutete Schritt zur Profanisierung des Kirchenraumes wird von Altdorfer in der Augsburger Geburt Mariens getan. Man weiß kaum noch, ob diese Choranlage ein Kirchenraum ist oder eine gewöhnliche Wohnung. Ein hohes Himmelbett ist darin aufgestellt, Truhe, Wiege, Stuhl und dgl. Wirtschaftgeräte sind ringsum verteilt, und die Leute selber scheinen sich nicht anders darin zu fühlen als in einem gewöhnlichen Wohnraum.

Viel überraschender noch ist an diesem Bilde die rein künstlerische Seite der Binnenraumdarstellung. Die räumliche Differenzierung ist außerordentlich weitgehend. Der Chorraum wird nicht gleich dem Hauptschiff bei Kirberger sozusagen aus idealer Ferne gesehen, sondern mantegnesk kühn mit allen Schroffheiten erfaßt, die sich durch die Tücke des zufällig gewählten Augenpunktes ergeben. Starke Überschneidungen und Abschneidungen entstehen durch das Hineinschauen aus dem Chorumgang in das Chor selbst, sowie durch die aufgestellten Gegenstände. Daß viele, viele Unklarheiten im einzelnen bestehen, sieht man alsbald; aber der Gesamteindruck, vornehmlich mit Einziehung der Figuren, ist doch zwingend und überraschend neuartig. Unter Altdorfers graphischen Arbeiten gibt es seinesgleichen ebensowenig wie unter den Werken der anderen des Kreises, unter denen auch hier in erster Linie Huber zu nennen wäre. Seine Architekturen in den Holzschnitten (wiederum gotische Kircheninterieurs mit einzelnen Renaissance- und romanischen Details) imponieren durch die Höhe der Schiffe und die Schönheit der Chorprospekte, die Perspektive der Passionsszenen in St. Florian hingegen ist zwar reich, aber räumlich weniger großartig. Durch den auffallend tief gewählten Augenpunkt ist die Baseler Pause des Marientodes bemerkenswert.

3. MENSCHEN UND GESINNUNG ⌘ Wenn es erlaubt ist, einen etwas gewagten Vergleich voranzustellen, der die Lage sogleich präzisiert — vielleicht überscharf —, so möchte ich sagen, die Landschaft sei, geistig genommen, im Donaustil die eigentliche Grundlage, der Generalbaß, auf dem alles Übrige ruht. Freilich, die Melodie liegt zumeist im Figürlichen, allein indem sie durchaus auf jenen Generalbaß des Landschaftlichen angewiesen ist, hat sie nicht ihre volle Freiheit, wird sie in ihrer Bewegungsmöglichkeit etwas beschränkt.

Es sind die Gefühle einfacherer, ja geradezu vegetabilischer Art, die in dem Menschen des Donaustiles vorzugsweise zum Ausdruck kommen. Diese Geschöpfe leben ein zwecklos unbewußtes Dasein gleich dem, das die Blumen auf dem Felde führen, die für sich dahinblühen, und an deren Schönheit man reine Freude empfindet, weil man weiß, daß ihnen Begehren und Wollen fernliegen. So sind es denn die Gefühle des ruhigen Daseins, die wohl in den meisten Darstellungen des Donaustiles herrschend sind, und die sich am reinsten in die Gefühlswelt dieser Künstler einfügen.

Altdorfer selber ist begreiflicherweise ein besonderer Freund der Madonnendarstellung. Immer wieder erscheint bei ihm unsere liebe Frau mit dem Christkinde, das eine Mal ganz still und traulich abgeschieden im Zimmer, das andere Mal von musizierenden Engeln umgeben, dann mit zwei Heiligen zu beiden Seiten (Bild in Wien), also als eine regelrechte Santa conversazione — eine der wenigen, die damals in Deutschland entstanden sind. Dieses ruhige, vollkommen handlungslose Nebeneinander und Beieinander weicht nun in einigen Fällen solchen Darstellungen, wo eine leicht genrehafte Handlung erzählt wird, die den Eindruck des ruhigen Daseins nicht im mindesten beeinträchtigt, und die höchstens wie eine leichte Kräuselung der stillen Oberfläche wirkt. In dieser Art ist z. B. die reizende Szene der Berliner Ruhe auf der Flucht, auf der das Christkind mit den Engeln spielt, während Josef der Mutter Kirschen reicht, die sie dem Kinde und seinen Spielkameraden anbieten soll. Oder auch die köstlichen Genremotive der verschiedenen Geburten Christi, ebenso — auf dem Gebiete der mythologischen Darstellungen — die Berliner Satyrfamilie und etwa

das niedliche Blatt von 1508 in Berlin (Kupferstichkabinett): Venus und Amor (?), wo der kleine Bube seiner Mutter nicht folgen will und diese nicht übel Lust hat ihn dafür zu züchtigen. Auf dem Gebiete der weltlichen Darstellung ist ebenfalls das ruhige, manchmal festlich heitere Beieinander ganz im Sinne der Gefühlswelt des Donaukreises; gute Beispiele dafür sind Kirbergers Bild in Klosterneuburg mit seinem gesellschaftlichen Feste und die Berliner Zeichnung des M. Z. mit der Unterhaltung im Zimmer. Beachtenswert ist es, daß hiebei die einzelnen Motive, in welche die vorbereitenden Blätter des Stechers M. Z. noch verfielen, für sich immer weniger bedeuten, daß alles Einzelne fast bedingungslos dem Eindrucke des Ganzen unterworfen wird, aus dem nun bloß noch das ruhig heitere Fühlen des Donaustiles herauszuklingen hat.

Wird das Gefühl nach der Seite des Traurigen und Schmerzlichen abgewandelt, so ist es nicht der heftige, ungemilderte Schmerz wie etwa noch bei Cranach, sondern eine mild verklärte Trauer. In solcher Auffassung gab z. B. Huber, wie wir sahen, den Abschied Christi und die Beweinung. Bezeichnend, daß diese Szenen überhaupt Lieblingsgegenstände des Donaustiles sind; auch von Altdorfer gibt es einen — verschollenen — Abschied Christi, ebenso von anderen Künstlern des Donaustiles wie dem (Karlsruher) IP; und für die Beweinung wäre u. a. noch Hubers Münchner Zeichnung und die Altmühldorfer Predella (s. S. 199) anzuführen — auf ihnen allen waltet ein milder, versöhnender Geist. Auch die Szene, wie die drei Frauen zum Grabe Christi wandern, muß hier noch vervollständigend angeführt werden.

In den Szenen der Passion wird wird der Gruppe des Schmerzes ein besonders breiter Spielraum gelassen; und wie in der Beweinung und dem Abschiede Christi fällt auch hiebei den Frauen ein besonders großer Raum zu. Natürlich — denn eben in der sanfteren Art des weiblichen Trauerns war für das milde Gefühl des Donaustiles der eigentliche Gegenstand gefunden. Auffällig bemerkbar wird diese wichtige Rolle der Frauengruppe besonders in Altdorfers Nürnberger Kreuzigung und Hubers Kreuzerhöhung. In der Berliner Kreuzigung Altdorfers muß die vorn sitzende, vom Rücken gesehene Gestalt Magdalenens erwähnt werden; auf diesem

Bilde aber findet sich noch ein neuer, ebenfalls charakteristischer Zug, nämlich, daß der Ausdruck der sanften Trauer auch in jugendliche männliche Gestalten gelegt hat. Wir wissen bereits, daß ebenso Huber — in der Figur des Trägers am Kreuze der Feldkircher Beweinung — nach dieser Hinsicht Ähnliches gebracht hat.

Aus der Heiligenlegende ist die Bergung der Leiche des h. Quirinus ein Stoff, der besondere Gelegenheit gibt zur Entfaltung der ganzen Zartheit des Altdorferischen Mitempfindens und Mitleidens; und wie sich in den Darstellungen der Beweinung Huber und der Meister von Mühldorf das Motiv des lasch herabsenkenden Armes des Leichnams zunutze macht, so hängen auch auf Altdorfers Quirinusbilde in Nürnberg die beiden Arme des Heiligen in schlaffer Erschöpfung senkrecht herab — die unmittelbarste Verkörperung einer Auffassung, die nicht das Gewaltsame, sondern bloß das Erschöpfte, Friedsame in dem Ausdrucke des dahingeopferten Märtyrer geben möchte. Im gleichen Sinne ist denn auch der tote Krieger, der lang dahingestreckt am Boden liegt, ein Lieblingsthema des Donaustiles: bei Altdorfer wie bei Huber gibt es Beispiele genug; es braucht nicht ausdrücklich gesagt zu werden, daß hierfür in rein formaler Hinsicht wieder Mantegna und seine Tiroler Nachfolger die Grundlage gaben.

Gerade wie der Donaustil Gefühle dieser Art bevorzugt, schließt er alle jene Züge des leidenschaftlichen und grausigen Ausdruckes aus, die in den Werken des Sturmes und Dranges dominierend waren. So vor allem, was am meisten auffällt, die Äußerung des starken Schmerzes in der Passion. Jene dramatisch gespannten Darstellungen Cranachs aus den ersten Jahren des Jahrhunderts finden keine Nachfolge. Überhaupt konzentriert sich das Interesse nicht mehr ausschließlich auf den Moment des gesteigerten Todeskampfes am Kreuze selber, sondern es entfällt daneben auf die vorangehenden und nachfolgenden Szenen ein gleiches Interesse: so entsteht etwa die Kreuztragung des H. W. G. (?), die Kreuzannagelung Ostendorfers, Hubers Kreuzerhöhung, seine Beweinung usw. Derjenige, der noch am ehesten Berührungspunkte mit der älteren Auffassung hat, ist Huber. In der Wiener Kreuzerhöhung wie bei den beiden Passionsszenen von St. Florian knüpft er —

geistig genommen — an die ältere Gestaltung der bayerischen Kunst an; allein man möge seine Werke nur etwa neben die Tafeln der Mächleskircher, Olmdorfer usw. halten — und man wird sich sagen, daß denn doch eine nicht zu unterschätzende Verfeinerung des Gefühles, ich möchte sagen, eine Vergeistigung des Gräßlichen stattgefunden hat. Auch von den Bildern und Holzschnitten des frühen Cranach ist der Abstand himmelweit. Dazu kommt, daß der Vorgang für unser Empfinden schon dadurch eine Art Verklärung gewinnt, daß eine übernatürliche Beleuchtung, ein unsicheres Helldunkel die fürchterliche Realität mildert und die ganze Szene fast als Traumvision erscheinen läßt. Auch beachte man, wie die große Freude am Grausigen immer mehr zurücktritt vor dem psychlogischen Interesse, und wie Züge eigentlicher Brutalität und Roheit kaum noch vorhanden sind.

Mehr noch als bei Huber gilt das natürlich von Altdorfer. Von ihm gibt es zwar mehrere Darstellungen der Kreuzigung, allein das, was die Älteren in dieser Szene suchen, wird von ihm nicht begehrt. Das Nürnberger Bild zeigt den Hauptvorgang in den Mittelgrund zurückgeschoben; und bei der prinzipiellen Kleinheit alles Figürlichen im Donaustil bedeutet schon das sehr viel für das Moment der Dämpfung des Gefühles. Über die beiden Schächer vollends ist gleichsam vertuschend hinweggeglitten; der Todeskampf dieser beiden rohen Gesellen kann dem neuen Empfinden nur noch widerlich erscheinen. Möglicherweise noch bezeichnender ist die Kreuzigung in Berlin. Nicht nur, daß die Hauptgruppe wieder um einen Grad gemäßigter ist (bes. Christus), es ist überhaupt ein ganz neuer Moment für die Darstellung erkoren: die Menge der Krieger und Hauptleute hat die Stätte verlassen, auch Johannes geht mit den Frauen von hinnen, und nur Magdalena sitzt noch, in stummem Schmerze Zeit und Ort vergessend, vorn. Ein junger und ein alter Mann schicken sich an die Leiter zu besteigen, wohl um dem Heilande die Beine aufzubrechen. (In Nürnberg war noch der Vorgang selber dargestellt). Ich meine: schärfer konnte Altdorfer nicht aussprechen, was er wollte, geschickter konnte er die ihm unangenehmen Dinge nicht umgehen; ja, wäre nicht die Gestalt Magdalenens, so würde die ganze Darstellung ans Unverständ-

liche grenzen. Es ist demnach hier ein ähnliches Extrem erreicht wie etwa in Hubers Abschied Christi.

Man könnte nun das gesamte Stoffgebiet der damaligen deutschen Kunst durcheilen, um durch Gegensätze den Charakter des Donaustiles herauszuarbeiten, man könnte etwa an einem Vergleich von Ostendorfers Judith mit einer Judith Cranachs deutlich machen, wie der Donaustil auch hier das Gräßliche vermeidet, indem er z. B. den abgeschlagenen Kopf des Holofernes, den Cranach ausdrücklich hervorhebt, möglichst gleichgültig bei Seite läßt. Man könnte Altdorfers öfter erwähnte Enthauptung Johannis, die für diesen Künstler bereits ziemlich gewaltsam erscheint, gegen das bekannte Baseler Bild des Nikolaus Manuel halten, in das schon die ausgreifende, schneidende Silhouette des Henkers, mehr aber noch die seltsame Lichtstimmung einen unheimlichen Akzent bringt, man könnte den Huberschen Holzschnitt Pyramus und Thisbe neben den leidenschaftlich erregten des Graf halten, überall wäre der gleiche Abstand wahrzunehmen. Diesen, der sich so unmittelbar den Sinnen einprägt, mit Worten näher zu umschreiben, erscheint mir jedoch zwecklos. Dagegen möchte es allerdings nicht überflüssig sein, auf den Unterschied aufmerksam zu machen, der die Donauleute und die Schweizer — die sich nach den formalen Grundlagen ihrer Kunst sonst in manchem Belange ähneln — in den Darstellungen des Landsknechtslebens voneinander trennt. Eine besondere Vorliebe wie die Schweizer hat naturgemäß weder Altdorfer noch ein anderer des Kreises für diese Gesellen, und wo sie zur Darstellung gebracht werden, da wird nicht die trotzige und unheimliche Weltverachtung in sie gelegt, die den Gestalten des Urs Graf und Manuel so tief eingeprägt ist, sondern es sind plumpe, eigentlich nur komische Bären mit Kindesgesinnung wie zumeist in dem Wiener Manuskripte des M. Z. (s. S. 196) oder aber junge geputzte Menschen, die in ausgelassenem Jugendmut über die weite Haide dahinziehen auf Kriegstaten, die ihnen in verlockender Märchenferne rosig vorschimmern. Bietet sich dann solchen reinen Toren im wilden und verwucherten Walde oder auf ödem Felde ein Kampf mit sagenhaften Ungeheuern, dann werden sie zu solchen unbewußt kühnen, kindlichen Helden, wie es die Georgsgestalten

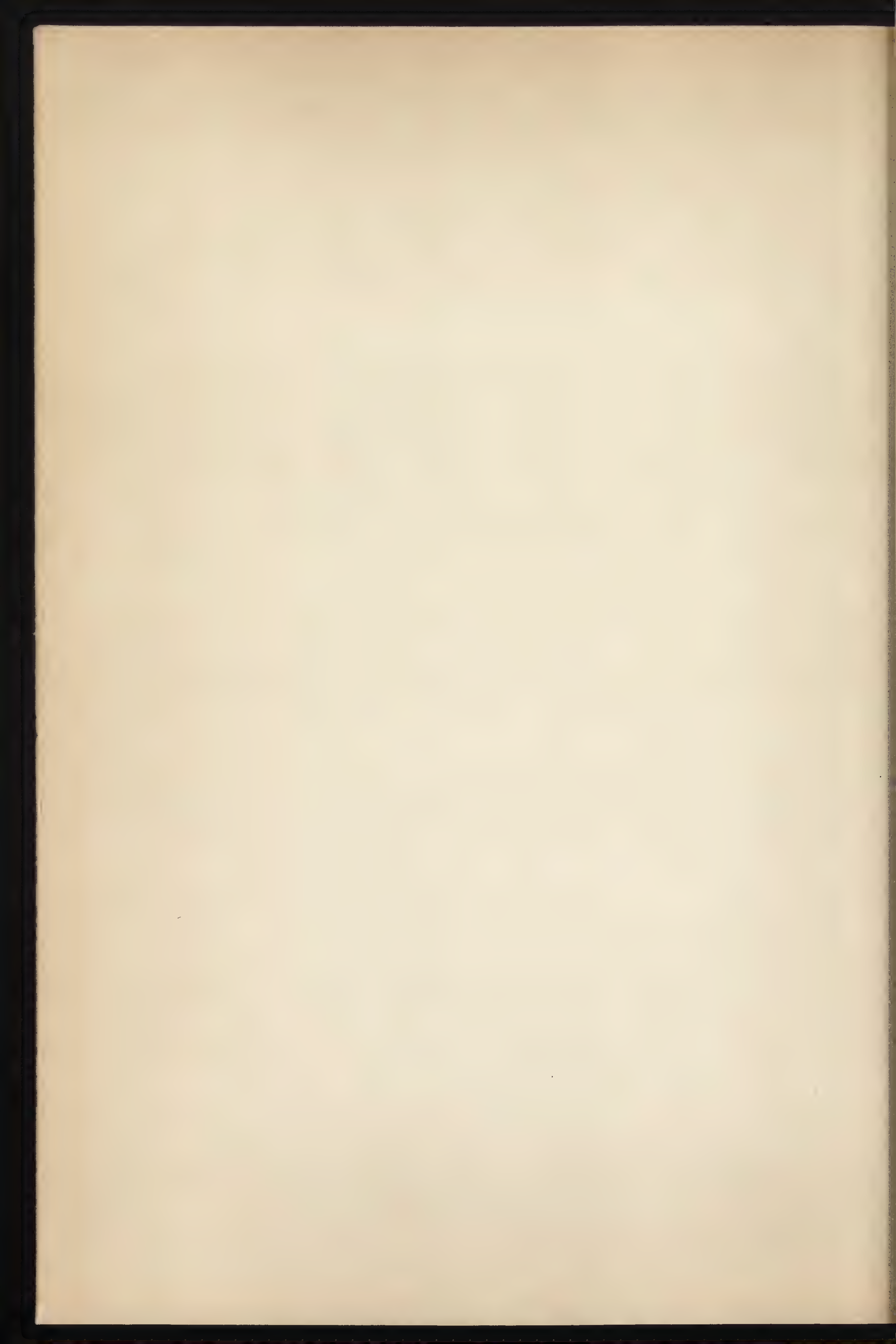
Altdorfers und Hubers sind; und der verzauberten Königstochter, die sie durch ihren Sieg befreit haben, stehen sie hernach so befangen und in so naiver Unschuld gegenüber, wie es etwa an Feselens h. Georg — bei diesem sogar bis dicht an die Karikatur streifend — zu sehen ist.

Nach allem Gesagten läßt es sich nun schon leicht erraten, wie sich Menschen mit einer Gefühlswelt gleich der gekennzeichneten jenen Problemen gegenüber verhalten mögen, die doch auch ihnen der stärkste unter allen menschlichen Trieben stellt. Es ist wohl von vornherein klar, daß Geschöpfe von so zarten und verträumten Empfindungen unmöglich zu den starken, leidenschaftlichen Wallungen taugen, die wir ohne weiteres den heißblütigen Geschöpfen des frühen Cranach, des Stoß und anderer Stürmer und Dränger zutrauen dürfen. Man vergleiche nur eines der Altdorferschen Liebespaares, etwa den Schnitt von 1511 (B. 63), mit der Cranachschen Zeichnung von 1504 in Berlin[51] — und man hat mit einem Schlage gleich den ganzen Gegensatz. Neben der echten, schwerflüßigen Empfindung bei Cranach (die von Friedländer im Texte ausgezeichnet charakterisiert wird) scheint bei Altdorfer nur noch ein leichtes Sentiment übrig zu sein, der Liebhaber, der ja ein ganz munterer Bursche ist, und seine Geliebte, eine nette Regensburger Bürgerfrau, bedünken uns in ihrem Zusammensein unendlich harmlos; es wirkt fast als Zeichen kindlicher Unberührtheit, wie der junge Bursch seinen Kopf vorneigt und die Geliebte schelmisch anschaut. Was hat doch etwa Baldung, was haben die anderen gleichzeitigen Meister und selbst Dürer aus dem gleichen Gegenstande für ein realistisches und manchmal beängstigend starkes Abbild menschlicher Leidenschaft herausgeholt! Wie man sieht, steht das, was Altdorfer hier gibt, und was auch Huber im gleichen Falle gegeben haben würde, wieder — gerade wie auch das Formale im Donaustil — zu der sonstigen

[51] Durch Friedländer als Cranach publiziert (Jahrbuch d. k. pr. Kunstsammlungen 1902). Von Dörnhöffer ist das Blatt unter Hinweis auf die authentische frühe Cranachzeichnung in München (Schm. Publ. Nr. 62) angezweifelt worden. Allein die Beziehungen zu Cranachs Frühwerken sind zum mindesten außerordentlich eng; und die von Dörnhöffer behauptete Ähnlichkeit des Stiles mit M. Z. scheint mir nicht genügend gestützt. Die Form der Jahreszahl bleibt freilich für Cranach etwas merkwürdig.



Abb. 27 ALBRECHT ALTDORFER, SUSANNA IM BADE
München, Pinakothek



deutschen Kunst im Gegensatz. Es braucht wohl nicht betont zu werden, wie gänzlich unzugänglich dieser Gruppe nun erst jene satirische Auffassung des Gegenstandes gewesen wäre, die bei Cranach in späterer Zeit so häufig wird — bei unverkennbarem geistigen Anschluß, wie mir scheint, an den niederdeutschen Humor, für den er in der Wittenberger Luft bald Sinn gewonnen haben mag. In keinem Altdorferschen Werke kann man nun besser seine unsinnliche Art kennen lernen als in dem Münchner Bilde der Susanna im Bade. Wenn man diese Geschichte erzählt bekommt, ist man gewöhnt als Hauptgegenstand die unbekleidete Susanna zu sehen, die von den verstohlen eingedrungenen Männern überrascht wird — Altdorfer legt sich die Sache viel harmloser zurecht. Abgesehen davon, daß er auf seinem Bilde die ganze Geschichte von Anfang bis zu Ende erzählt — wodurch er die Wirkung der einzelnen Szene schon abschwächt — nimmt er dem Hauptmotiv außerdem dadurch den erotischen Beigeschmack, daß er die angekleidete Susanna nur ein Fußbad nehmen läßt. Dazu sind noch drei Dienerinnen in vollem Kostüm beschäftigt; und erst bei genauem Zusehen entdeckt man in ziemlicher Entfernung die beiden Männer, die in komischer Haltung unter einen Busch gekauert sind, wo sie von dem ganzen Vorgang, der sie sichtlich interessiert, so gut wie nichts mehr erwischen können. Ich meine, eine harmlosere Weise mit der schwierigen Geschichte umzugehen, läßt sich nicht ersinnen. Dazu will aber durchaus bedacht sein, daß es Altdorfer das Natürliche und Selbstverständliche war, mit dem Gegenstande so zu verfahren; seine Auffassung mit Janitschek „prüde" zu nennen und ihr dadurch einen schweren Tadel zu erteilen, liegt gar kein Grund vor.

Kein zweites Bild vielleicht ist, wie gesagt, geeignet wie Altdorfers Susanna im Bade uns die Grenzen der Gefühlswelt des Donaustiles fühlbar zu machen. Nirgends wäre wie hier eine Gelegenheit geboten gewesen, psychologisch scharf zu charakterisieren; die beiden Alten, in denen Lüsternheit und Gewaltsamkeit zusammenwirken, dazu die eben noch nichts ahnende, jetzt gewaltsam aufgeschreckte, vor Scham in sich gekauerte Susanna, das ist wie nicht so leicht eine biblische Szene zu einer kontrast-

reichen, packenden, einheitlichen Situation geeignet, die jeden zum intensivsten Miterleben zwingen müßte. Wir haben gesehen, daß Altdorfers Interesse, Altdorfers künstlerische Fähigkeiten nach der entgegengesetzten Seite hindrängten. Das, was für unser Gefühl die Hauptsache wäre, kommt bei ihm überhaupt nur unklar und in beinahe komischer Form zum Ausdruck; um so mehr ist es auf einen Gesamteindruck von allgemein festlich heiterem Ausdrucke abgesehen, dem zuliebe die reichen Architekturen, die bewegten Massen der Menschen, die unzähligen Details der Vegetation und die vielen, kleinen Wölkchen am Himmel angelegt wurden. Und hiermit erreichen wir nun erst eigentlich den Punkt, an welchem das wirkliche Hauptbereich des Donaustiles beginnt: ein festlich gesteigertes Zusammenwirken von Natur und Mensch, ein Zusammenwirken ihrer Gefühle zu dem, was wir gewohnt sind als Stimmung zu bezeichnen.

Es handelt sich bei dieser Tendenz tatsächlich wieder um etwas Neues. Die vorangehende oberdeutsche Kunst hat wohl Dinge, die vorausahnend nach Altdorfer hinweisen, allein was man in Werken wie den beiden Augsburger Bildern der Geburt Christi und der Anbetung der Könige als Ansatz zu einer einheitlichen Stimmung der Menschen und Natur vielleicht schon bezeichnen könnte, dem mangelt es eigentlich noch an allen Mitteln, mit denen der Versuch zum Resultat geführt werden könnte; und außerdem ist von einer heiteren Festlichkeit des Ausdrucks nicht im gerinsten die Rede. Die ersten Ansätze zu dieser liegen bei M. Z.; wenn er seine Menschen mit fröhlichen Schleifen verziert und mit seidenen Stoffen bebändert, wenn er sonntägliche Stimmungen über sie und über die Landschaft ausbreitet, so ist damit die erste Vorausahnung der heiteren Festlichkeit des Donaustiles gegeben. Den nächsten großen Schritt tut der jugendliche Altdorfer. Nicht, daß er in seinen frühen Arbeiten schon festlichere Töne als M. Z. erreichte, aber der Stimmungsausdruck selber wird intensiver erfaßt. Keine Frage, daß ihm außer M. Z. auch das italienisch-antikische Moment von großer Bedeutung für die Konzipierung seines Ideales gewesen ist. Das heitere, losgebundene Menschentum, das er erstrebte, war in den Dingen des Südens in weit stärkerem

Grade als in der vorangehenden nördlichen Kunst enthalten. So inspirierte sich denn Altdörfer vielfach an italienischen Vorbildern, mochte er sie nun direkt nachbilden, mochte er versuchen seinen eigenen Phantasiebildern mit ihrer Hilfe künstlerisch beizukommen.

Aber abgesehen von dieser mehr geistigen Befruchtung — eine weitgehende formale Abhängigkeit ist weder beim frühen Altdorfer noch selbst beim späten jemals zu finden. Es ist instruktiv gleich Altdorfers frühester Zeichnung, die allegorische Darstellung von 1506 in Berlin, die vielleicht ein direktes italienisches Vorbild in einer Plaquette oder dgl. besitzt, aufmerksam anzusehen. Zunächst könnte es scheinen, als sei die Gewandung der beiden Gestalten durchaus in antikischer Art. Allein, wenn man sich in jede Falte, jede Knickung, jede Bauschung vertieft, wenn man sich in die ganz eigenartige Liniensprache der Gewänder hineinsieht, so wird man schließlich in dem Ganzen den gleichen vielverschlungenen Urwald erkennen, der einem aus den vegetabilen Gestaltungen des frühen Altdorfers so gut bekannt ist. Man darf wohl an eine sehr bekannte Tatsache aus der Erfahrung jedes Menschen erinnern. Wir alle wissen, wie sich etwa in Wände, deren Putzschicht sich ablöst, und in denen Sprünge und Risse entstehen, Figuren, Landkarten, Landschaften, Wolken und alle möglichen Dinge hineinsehen lassen, wie hinwieder in Wolken Berge, Schlösser oder Riesengestalten zu erkennen sind: ähnlich geht es Altdorfer mit der antiken Drapierung. Schon von Dürer war zu sagen, daß ihn die Lust am freigezogenen Schnörkel und dieses Vermögen ihn mannigfaltig in die Gestaltungen des Gewandes zu verschlingen, befähigte der antiken Draperie selbständig gegenüberzutreten: bei Altdorfer wird das Faktum noch weit evidenter. Und er behandelt sogar das Figürliche selber in ähnlicher Weise: man fasse etwa den Kopf der linken Frau auf dem Berliner Blatt ins Auge: erinnert dieses Durcheinander lang federnder und kurz auseinanderstehender Striche nicht geradezu an vegetabile Gebilde?

Die außerordentlich formale Unabhängigkeit Altdorfers von der südlichen Kunst also steht von Anfang an her fest. Zwar wird noch in den folgenden Jahren Mantegna verarbeitet, allein das geschieht nun erst recht in geistvoll selbstdenkender Weise

und noch dazu zum größeren Teil nicht einmal in direktem Anschluß an den Meister selber. Und wenn Altdorfer später mit reifer Meisterschaft Werke des Marc Anton und anderer Italiener nachbildet, so ist das natürlich im einzelnen Falle Abhängigkeit, allein für die Entstehung von Altdorfers Ideale einer festlichen Gesamtstimmung in Natur und Menschen hat es jetzt erst recht keine Bedeutung.

Es ist das Studium der Natur selber in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit, von dem Altdorfer auch dann ausgeht, wenn es den Menschen betrifft. Dieses Studium, dem sich Dürer zuerst in umfassender Weise gewidmet hatte, das dann auf die späteren Stürmer und Dränger übergegangen war, trifft sich — lediglich geistig gesprochen — bei Altdorfer mit der alten oberdeutschen Tradition, die schon verwandten Zielen nachgeht, und besonders in ihrer Vorliebe für Schlichtheit und Ländlichkeit entschieden auf ihn wirkt und ihm so auch im Figürlichen eine von Nürnberg abweichende Nuance mitteilt. Ich brauche nicht ausdrücklich zu sagen, daß es mir fern liegt, Altdorfer bloß als das Produkt äußerer Umstände anzusehen; allein wie es in formaler Hinsicht war, so ist es auch in geistiger: ohne die besonderen Verhältnisse des künstlerischen Schaffens zu seiner Zeit und in seiner Gegend wäre er nicht so, wie er ist, geworden.

Mit dem Beginn des zweiten Jahrzehnts im 16. Jahrhundert tritt Altdorfer nicht mehr zögernd, sondern mit festem Schritt und weitem Blick in die offene oberdeutsche Welt hinaus. Die Fülle heimischer Züge, die auf ihn eindringt und ihn befruchtet, ist erstaunlich. Alles das klingt ihm jetzt so unmittelbar zum Herzen, noch viel stärker und süßer und voller als je der verlockende Klang der italienischen Phantasien von den kleinen Plaquetten und Niellen. Gegenüber diesem starken heimischen Dufte verflüchtigt sich das nebelhafte Arom des Antikisch-Italienischen in Nacht und Nichts. Während also in seinen frühen mythologischen Darstellungen z. B. eine antikisierende Haartracht immer wiederkehrt, antike Drapierungen und Gewandmotive immer mehr anklingen, verliebt sich Altdorfer nun geradezu in die einfachen heimatlichen Kostüme, und zwar in die ganz schlichte, ihn herz-

lich anmutende Tracht des gewöhnlichen Volkes. Es ist bezeichnend, daß bei seinen Frauen jetzt immer wieder das weiße, ganz unverzierte Kopftuch erscheint, daß keine pompösen zerhauenen Ärmel wie bei den Schweizern, keine schweren seidenen Stoffe wie beim jüngeren Holbein vorkommen. Wenn er jetzt das Haar sichtbar läßt, so bindet er keine koketten M. Z.schen Knoten mehr daraus, sondern läßt es in langen Strähnen herabhängen (vgl. die Rückenfigur vorn links auf der Nürnberger Kreuzigung), oder er zeigt uns prächtige lange und schwere Zöpfe, wie sie die Magdalena der Berliner Kreuzigung trägt und die Dienerin vorn rechts auf der Susanna im Bade (bei ihr sind es nicht weniger als vier!). Auch Johannes, der früher mit kurzen oder langen, energisch sich ringelnden Locken gegeben ward, trägt jetzt einfache glatte, lang herabhängende Haare, wie sie der verträumten Art Altdorfers (man denke an die herabhängenden Wedel vieler seiner Bäume) besonders zusagen, und wie sie dem oberdeutschen Verlangen nach Einfachheit entsprechen. Von Huber wäre das Gleiche zu sagen; und hinzufügen muß man, was bei ihm deutlicher als bei Altdorfer zu bemerken ist, daß auch der breite Schädelbau die volksgemäße Typik betont, ebenso die von ihm eingeführte Scheitelung des Haares in der Mitte. Huber liebt noch ganz besonders die etwas unordentlichen Haartrachten, wie sie zum Geiste seiner Kreuzerhöhung ausgezeichnet passen, und in den Kleidungen gibt er mit Vorliebe das sonderbare Kostüm, das der Bauer zu jener Zeit der Landsknechtstracht nachbildete. Es ist eine merkwürdige Kleidung, überladen und doch wieder einfach, phantastisch wie die der Landsknechte aber ohne deren Keckheit und Lustigkeit, sondern offenbar aus gemeinen, dicken Tuchen gefertigt und zumeist gehörig abgetragen. Auch der h. Christoph Hubers von 1513 (Zeichnung in Basel) ist in solch eine Landsknechttracht gekleidet, wie sie sich mit allen malerischen Zufälligkeiten dem Künstler darbot; und wenn es diesmal eine jugendliche Gestalt ist, auf die sich die oberdeutsche Wirklichkeitsliebe des Künstlers geworfen hat, so ist der gesamte Eindruck noch viel eigentümlicher und für die Absicht des Künstlers kennzeichnender. Auch Altdorfer gibt uns in der Berliner Kreuzigung übrigens etwas Ähnliches in der Figur

des jugendlichen Mannes an der Leiter, der sich uns in einfachem, glattem Rocke, ohne Überwurf oder dgl. und mit weißen Hemdsärmeln präsentiert. Noch mancherlei andere Beispiele verwandter Auffassung möchten bei Altdorfer wie bei Huber, Feselen usw. zu finden sein; in diesem Zusammenhange kommt es nicht auf das Einzelne an.

Es ist nun ganz außerordentlich merkwürdig, und wohl das eigentümliche Geheimnis der Festlichkeit in den Menschen des Donaustiles, wie bei diesen einfachen und dem täglichen Leben entnommenen Zügen der große, manchmal übernatürliche oder doch ungemein exotische Gesamteindruck etwa des Susannabildes oder der Allegorie entsteht. Es liegt da eine ganz ähnliche Steigerung vor, wie in den Landschaften dieser Künstler, die in ganz unmittelbarer Anlehnung an die Wirklichkeit entstanden sind und dabei bis in die erdenklichste märchenhafte Pracht und Zauberglut verklärt werden können. Mit formalen Momenten sind solche Fakta natürlich nicht allein zu erklären; mag man sich auch sagen, daß eben die besondere Luftigkeit, Feingliedrigkeit und malerische Tendenz des Donaustiles mit dieser Wirkung aufs engste verbunden ist, daß sie diese zum Teil erst ermöglicht, so bleibt es doch dabei, daß eben der Prozeß, wie das festlich Exotische aus dem einfach Heimatlichen herauswächst, etwas Geheimnisvolles und Unbegreifliches an sich hat. Wenn es durchaus notwendig ist, ein bekanntes Schlagwort anzuführen, das die Sachlage einigermaßen erhellt, so wird es wohl das Wort „Romantik“ sein; und so hat denn auch Kautzsch in einem hübschen Aufsatze Altdorfer „einen Romantiker unter den deutschen Malern des 16. Jahrhunderts“[52] genannt. Ohne mich seinem vielleicht etwas unbedenklich durchgeführten Vergleiche des Künstlers mit der deutschen Romantik des 19. Jahrhunderts unbedingt anzuschließen, möchte auch ich unterstreichen, daß er mit ihr in der Tat nahe Verwandtschaften aufweist. Sollte man bestimmte Geistesgenossen der Meister des Donaustiles nennen, so wären es m. E. noch am ehesten Dichter wie Uhland und vor allem Eichendorff sowie Künstler wie Schwind und Fohr. Es wäre freilich unhistorisch und spielerisch in unserem

[52] Vgl. Allgemeine Zeitung 1896 (Beilage) Nr. 172 und 173.

Zusammenhange näher auf diesen Punkt einzugehen; jeder mag selber sehen, wie weit ihm solche Vergleiche die Sachlage im Donaustile, auf die es hier allein ankommt, klären.

Ein wahres historisches Verständnis des Donaustiles ermöglicht nur eine Rücksichtnahme auf gleichzeitige Bestrebungen in Malerei, Poesie, sowie auf die allgemeinen kulturellen Zustände.

Wirft man den Blick auf die gleichzeitige deutsche Malerei, so zeigt es sich, daß keine Richtung in ihr etwas Ähnliches wie der Donaustil zu bieten hat. Höchstens in Augsburg möchte für dies Zusammenklingen aller Dinge der Welt zu einer großen umspannenden Harmonie zuweilen etwas Paralleles zu finden sein — nämlich auch hier eine gewisse einheitliche Stimmung, die über das Gewöhnliche und Alltägliche hinausgreift, obgleich sie von ihm geht — allein in Augsburg spielt bereits ein fremdes Moment hinein, das gerade hierfür hauptsächlich bestimmend ist: der Einfluß der venezianischen Malerei.

In der Tat: nach Venedig muß man gehen, will man mit ähnlichen Erscheinungen wie dem Donaustil in der gleichzeitigen Kunst bekannt werden. Wir sehen von vornherein ab von dem selig-überschwänglichen Geiste, der so ausgesprochen wie bei uns Deutschen wohl niemals in Italien möglich war, und werfen uns nur auf das Moment des festlichen Zusammenklingenlassens von Mensch und Natur auf Grund einer starken, heimatliebenden Auffassung von beiden. Es ist wohl fraglos, daß die Beispiele hiefür auch in der venezianischen Malerei sich häufen ließen, ja, daß der ganze Geist dieser Kunst geradezu als ein südliches Gegenstück zum Donaustile selber gelten könnte.

Um nicht den festen Boden der künstlerisch-geistigen Entwickelung bei diesem Vergleich zweier verschiedener Kunstrichtungen unter den Füßen zu verlieren, ist ein vergleichender Blick auf die Vorgeschichte unerläßlich. Venedig und Oberdeutschland — das scheinen auf den ersten Blick unüberbrückbare Gegensätze. Und dennoch — sind nicht gewisse ähnliche Züge schon durch die künstlerische Entwickelung für beide Gebiete gegeben? Man erinnere sich nur verwandter Züge in der Auffassung der Natur, die wir im zweiten Teil gelegentlich streiften, man denke daran, daß die Kunst

des Mantegna ebensowohl die oberdeutsche wie die venezianische Malerei weithin befruchtet hat, daß das Problem des Raumes und damit zugleich das malerische Problem der Beleuchtung vorzugsunmittelbar südlich und nördlich der Alpen und ungefähr zu gleicher Zeit eine bedeutsame Rolle gespielt hat — schon damit sind in formaler wie geistiger Hinsicht einige nicht gleichgültige historische Bezüge gegeben.

Verfolgt man die weitere Entwickelung, so findet sich noch mehr. Innerhalb der venezianischen Entwickelung bedeuten Giorgiones frühe Bilder einen ähnlichen Wendepunkt wie Altdorfers Jugendarbeiten. In ihnen ist das gleiche Verhältnis von Natur und Mensch angebahnt wie in den ersten Werken des Donaustiles. Nicht mehr überwiegen die Menschen, sondern die Wagschalen von Landschaft und Figuren schweben etwa in gleicher Höhe. Sowohl in der Anordnung der Gestalten wie der Landschaftsmotive ist jene gewisse Dispersion eingetreten, die auch im Donaustil so charakteristisch ist. Baumgruppen, Berge, Seen, Gehöfte und Felsen, das sind hier wie da die beliebtesten Motive; und die Auffassung ist auf der einen wie auf der andern Seite eine ähnlich idyllischnaturnahe.

Hält man nun etwa Giorgiones Feuerprobe des Moses (Uffizien), an die bei diesen Ausführungen stillschweigend zumeist gedacht ist, neben eine frühe Altdorfersche Arbeit, so wird man vielleicht sogar noch nähere, stillistische Beziehungen finden können. Man betrachte die Faltengebung im Kostüm des Richters, man sehe die lang herunterschleifenden feingezogenen Falten seines Mantels, die oben in hakenartiger Runddung über dem Gürtel herauskommen, und man wird sich an viele Motive bei Altdorfer und seinem Schüler M. Z. erinnern, die aufs genaueste hiemit übereinstimmen. Sehe ich richtig, so ist die Ähnlichkeit derart, daß sie ohne Annahme direkter künstlerischer Berührung nicht erklärt werden kann. Es ist ohne weiteres ersichtlich, in welchem Sinne eine solche Berührung hier aufgefaßt werden müßte: da die angedeuteten Gewandmotive bei Giorgione einzig an dieser Stelle vorkommen und aus dem bei ihm Gewohnten herausfallen, bei Altdorfer aber durchgehend sind und ganz seinem Liniengefühle entsprechen, so müßte

der Italiener der Empfangende gewesen sein. Natürlich könnte nur eine Kenntnis von Altdorferschen Stichen oder Zeichnungen das Phänomen erklären; und zwar müßte, um chronologische Schwierigkeiten zu vermeiden, an ganz frühe Arbeiten Altdorfers gedacht werden.

Ob auch eine rückwärtige Beeinflussung stattgefunden hat? Es ist natürlich bei so außerordentlich dürftigen Anhaltspunkten schwer darüber zu entscheiden, allein ich meine auch hier für eine Beziehung, diesmal Hubers, zu Giorgione einen freilich wieder sehr geringfügigen Umstand in den Händen zu haben: die Formen und Umrisse des Baumes rechts am Rande der Feldkircher Beweinung ähneln in frappanter Weise den Bäumen von der Feuerprobe des Moses. Allein noch weniger als bei dem oben angeführten Falle bin ich mir hier gewiß, ob ich das Richtige gesehen habe. Jedenfalls darf man, wie vorhin von Giorgione, so diesmal von Huber sagen, daß die Form des betreffenden Baumes in seiner Kunst ein wenig fremd erscheint, was für einen Zusammenhang wiederum sprechen möchte. Auch in der merkwürdigen Koloristik des Feldkircher Altares könnte ein Hinweis auf Venedig oder wenigstens auf Augsburg — wir sagten das schon im ersten Teil — erblickt werden; allein das bleibt doch Alles zu sehr im Allgemeinen und Vagen, um schon zu ganz bestimmten Folgerungen Anlaß zu bieten.

Doch sei dem nun wie auch immer — jedenfalls sind die von uns konstatierten Verwandschaften nicht aus der Luft gegriffen, mögen sie auch vorläufig nur unkräftige Anhaltspunkte für etwaige stilistische Beziehungen von Nord und Süd geben. Es ist aber für unsere Zwecke auch viel wichtiger denjenigen Zügen nachzugehen, die nicht auf direkte Berührungen hinweisen, sondern die als künstlerische und geistige Verwandtschaften oder Analogien zu deuten sind. Da ist zunächst, wie wir betonten, jene intime, Mensch und Natur vereinigte Gesamtstimmung in den Landschaften mit Staffage. Da ist in der Zusammenstellung der landschaftlichen Motive durch Giorgione eine ähnliche „malerische" Freiheit wie im Donaustil, die auch im Süden auf einer verwandten lokalen Tradition und einem ähnlichen entwickelungsgeschichtlichen Prozeß

wie im Norden beruht, da ist außerdem eine höchst verwandte Art Beleuchtungseffekte, Lichtstimmungen zum Ausdruck mit heranzuziehen. Auch Analogien im Stofflichen sind vorhanden; wir sprachen von der Bedeutung der Innenarchitektur im Donaustil. Ist es nun verkehrt, an das Kircheninnere des Gentile Bellini in Venedig (Akademie) zu erinnern? Zwar wirkt vieles altertümlicher, so die symmetrische Anlage, der relativ hohe Augenpunkt, der Mangel an Achsen und perspektivischen Feinheiten; in der mächtigen Anlage des Tabernakels macht sich sodann noch das echt italienische Interesse für den tektonischen Außen- und Aufbau geltend; allein in den Formen selber findet sich eine ähnliche „malerische" Freiheit wie bei Altdorfer und Huber, in den vorn abgeschnittenen Figuren hat man das gleiche Motiv wie auf Altdorfers Geburt Mariä in Augsburg; und das Interesse für den Lichteinfall erinnert gleichfalls an den Norden.

Neben der Darstellung des Binnenraumes ist den beiden in Parallele gesetzten Kunstrichtungen die Vorliebe für gesellschaftliche Szenen gemeinsam. Wir schweigen von den großen repräsentativen Bildern Gentile Bellinis, die natürlich außerhalb alles im Norden Denkbaren liegen; aber um so mehr muß von denjenigen intimen Darstellungen aus dem wirklichen Leben die Rede sein, von denen das Concert champêtre im Louvre das klassische Beispiel ist. Ebensowenig wie im Donaustil bleiben die Venezianer bei solchen Szenen bei dem in der Realität Gegebenen stehen; auch sie bringen ein erhöhtes, festlich gesteigertes Dasein; auch bei ihnen ist nur ein Schritt hinüber zu den Darstellungen aus dem Bereich der Mythologie. Die „Stimmung" ist in solchen Bildern wie dem Concert champêtre und der sog. Familie des Giorgione Alles; die Darstellung als solche verschwindet hinter ihr — genau wie etwa auf Altdorfers Susanna im Bade, auf Kirbergers Klosterneuburger Bild. Es ist höchst bezeichnend, welche Bedeutung das Moment der Musik in Venedig besitzt; man redet mit Recht von musikalischer Stimmung in venezianischen Bildern, mag sie nun aus langgehaltenen Akkorden bestehen wie in den Sante conversazioni, oder mag sie uns bewegter erklingen wie etwa in manchen kleineren Bildern aus Giorgiones Kreis. Auch weiter: die Rolle der Musik

in der Kunst von Venedig wird noch viel deutlicher, wenn man all das musizierende Volk auf den Bildern ins Auge faßt: Lautenspielende Engel, Mandolinenspieler, Flötenbläser usw. Man fühlt, daß das keine äußerlichen Requisiten in dieser Kunst sind, keine beliebig herangezogenen Genrefiguren, sondern daß aus ihnen der ganze Reichtum an Stimmungen sprechen möchte, der den Venezianern zu eigen ist.

Nun erhalten auch manche Werke des Donaustils solche Hinweise auf einen musikalisch gestimmten Geist. Wiederholt bringt auch Altdorfer auf seinen Madonnendarstellungen in Holzschnitt und Kupferstich den lautenspielenden Engel, den er vielleicht von Dürer übernahm, der aber bei ihm in einem ganz neuen intimeren Sinne erfaßt wird, z. B. wie er über die Laute gebeugt in sein Spiel versunken ist. Auch der Apollo mit der Kithara und anderes dergleichen interessiert ihn. Auf der Berliner Ruhe auf der Flucht sind unter den Engeln flötende und geigende Gestalten, ebenso auf der späten Münchner Madonna in der Glorie, wo die Muttergottes von einer unendlichen Schar von spielenden und singenden Geschöpfen umgeben ist. Das Entzückenste und Intimste in dieser Art aber ist ein kleiner Stich (B. 54), der geigende Mann. Ganz mit sich selber beschäftigt steht er da, mit der einen Hand hält er das Instrument und mit der anderen den Bogen. Sinnend schaut er vor sich hin. Man begreift, wie viel Neues für die deutschen Verhältnisse in einer solchen Gestalt liegt: es ist nicht mehr der professionelle Musikant, dessen Beruf es ist, die Leute zu unterhalten, auch nicht mehr die ergötzliche Genrefigur der Dürerschen Frühwerke; sondern dieser Mensch musiziert für sich selber aus dem Bedürfnisse heraus seine Gefühle den Klängen des Instrumentes anzuvertrauen.

Trotz allem, was wir hier angeführt haben für das musikalische Moment im Donaustil, könnte man behaupten, es sei Venedig gegenüber verschwindend wenig. Allein die Bedingungen des Nordens und Südens sind eben an sich schon sehr verschiedenartig; und ein jeder Vergleich, mag er in gewisser Hinsicht noch so berechtigt sein, kommt an einen Punkt, wo er, wird er nun noch weiter getrieben, zur Absurdität hinüberlenkt. Wir haben diesen

Punkt erreicht. Die tiefgreifenden Verschiedenheiten der beiden miteinander verglichenen Richtungen drängen sich uns handgreiflich auf. Zum Teil liegen sie schon in der ganzen gegensätzlichen Art nördlicher und südlicher Natur begründet: wo bei Altdorfer und Huber dichte, laubreiche, geballte Baumkronen sich erheben, da findet man etwa bei Cima wenig verästelte, zart belaubte Gewächse, die nicht vertikal aufschießen, sondern sich eher horizontal auseinanderbreiten; wo bei uns holperige, krumme und schmale Wege zwischen Tannen und hohem Gras und über Stege von Latten und Balken führen, ziehen dort breite, gepflegte Straßen stolz und ruhig durch weite offene Landschaft, und wo im Norden der frische ermunternde Hauch des Voralpenwindes über Alles dahinstreift, ruht in Italien über weicher Natur eine weiche, wärmende Luft. Bei der außerordentlichen Bedeutung, die gerade im Stile der Donaumaler und der Venezianer das Landschaftliche spielt, begreift es sich ohne weiteres, daß solchen Verschiedenheiten mit Notwendigkeit gewaltige Unterschiede auch im Gefühlsleben der Menschen entsprechen — ganz abgesehen von all den bekannten Kontrasten im Rassencharakter der beiden Völker selber. Es ist vor allem die außerordentliche Weichheit des venezianischen Empfindens, die sich beispielsweise im Concert champêtre gegenüber dem Norden mit solcher Unmittelbarkeit offenbart. Eine Gesellschaft von Menschen, nur wenige an der Zahl, hingelagert in ländlicher Sommerlandschaft und bei warmer Beleuchtung den weichen Harmonien der Musik hingegeben — das ist im Norden die pure Undenkbarkeit. Es sind nicht weich genießende, sondern redselige, bewegliche Leute, die da etwa auf Kirbergers Bild umherspazieren und sich in ihrer Weise an den munteren Klängen von Flöte und Trommel erfreuen. Es sind nicht einige wenige Menschen, sondern es ist ein ganzer von lebendiger Buntheit wimmelnder Haufe, der da auf Altdorfers Susannabilde, auf Hubers Allegorie durcheinander wogt: kurz, es ist, musikalisch gesprochen, im Donaustil eine hellere, stärkere Klangfarbe, ein rascheres Tempo und ein anderer, lebendiger Rythmus — wir haben das ja schon unter dem formalen Gesichtspunkt erörtert.

Wir gehen jetzt noch einen Schritt weiter. Dieser besonderen

künstlerischen Art des Nordens, für die sich ja so leicht musikalische Analogien einfinden, entspricht in der Tat der Charakter der gleichzeitigen deutschen Musik, des deutschen Volksliedes, das, im 15. Jahrhundert in hoher Blüte stehend, in jener Zeit einen entscheidenden Wendepunkt erreicht. In dem frischeren Klange, der lebendigeren Dynamik des gesungenen Liedes, in seinem markanten Rythmus, seinem energischen Tempo läßt sich unschwer etwas Verwandtes erkennen wie in der nordischen Malerei, und zwar am ausgesprochendsten im Donaustil. Aber noch weiter! Man darf das gesungene alte deutsche Volkslied weder einseitig unter dem musikalischen noch dem dichterischen Gesichtspunkte betrachten: eines gehört hier zum anderen, ergänzt und macht erst verständlich.

Wenn man die Texte der Volkslieder betrachtet, so fällt Eines auf, wofür Uhland die schönsten und unbefangensten Worte gefunden hat. Er sagt: „Blättert man im Verzeichnis der Liederanfänge, so grünt und blüht es allenthalb. Sommer und Winter, Wald und Wiese, Blätter und Blumen, Vögel und Waldtiere, Wind und Wasser, Sonne, Mond und Morgenstern erscheinen bald als wesentliche Bestandteile der Lieder, bald wenigstens im Hintergrund oder als Rahmen und Randverzierung. Anfänglich mag ein Naturbild an der Spitze des Liedes, weniger Schmuck als Bedürfnis, der unentbehrliche Halt gewesen sein, woran der nachfolgende Hauptgedanke sich lehnte; die schönsten unserer Volkslieder sind freilich diejenigen, worin die Gedanken und Gefühle sich mit den Naturbildern innig verschmelzen.“ Man sieht nun hier, das dürfte ohne weiteres einleuchten, etwas, was dem Zusammenstimmen von Mensch und Natur im Donaustil völlig entspricht. Auf das Moment der Beleuchtung, das Uhland nur andeutend erwähnt, möchte ich noch besondere hinweisen. Man denke etwa an Liedenfänge wie die:

„Es taget aus dem Osten“,
„Schein uns du liebe Sonne“

und viele andere. Was die Art der Naturstimmung betrifft, ist nochmals besonders dies zu betonen, daß mit Vorliebe bewegte Stimmungen gebracht werden, keine weichen Töne wie in Venedig.

Der Eindruck einer unendlichen Bewegtheit des Treibens der Natur, den wir so oft vor Altdorfers oder Hubers Werken haben, wenn sich die Wolken jagen, die Sonne ihre Strahlen hie und da hindurchschickt, ihn haben fein empfindende Kenner der Literatur ebenso angesichts des bewegten Lebens in den deutschen Volksliedern gehabt. Der erstaunliche Reichtum an Gefühl, an Handlungen, an Situationen in der Schilderung der Menschen entspricht diesem Leben der Natur. Ich möchte ein sehr bezeichnendes Beispiel anführen. Man höre:

Da Jesus in den Garten ging
Und sich sein bitter Leid anfing,
Da trauert alles, was da was,
Es trauert alles Laub und Gras.
Die falschen Juden in ihrem Zorn,
Die schlugen ihn mit gar scharfen Dorn,
Sie schlugen ihm in einer Stund
Viel mehr denn über tausend Wund.
Maria höret ein Hämmerlein klingen;
„O weh, o weh meins lieben Kinds,
O weh, o weh, meins Herzens Kron!
Es will verlassen mich mein Sohn."
Maria kam unter Kreuz gegangen,
Sie sah ihr liebes Kind vor ihr hangen
An einem Kreuz, zum Tod betrübt,
Ihr Kind, das sie so sehr geliebt.
„Johannes, liebster Diener mein,
Laß dir meine Mutter empfohlen sein:
Nimm sie zur Hand, führ sie hintan,
Daß sie nit seh mein Marter an!"
„Das will ich gerne tun, o Herr,
Ich will sie trösten all so sehr,
Ich will sie trösten all so wohl,
Wie ein Sohn seine Mutter trösten soll."
Nun bieg dich, Baum, nun bieg dich Ast,
Mein Kind hat weder Ruh' noch Rast,
Nun bieg dich Laub und grünes Gras,
Laßt euch zu Herzen gehen das.

Da kam ein blinder Jud' gegangen,
Er führt ein Speer an seiner Stangen,
Er führt ihn hinauf, an Gottes Seit',
Stach gegen sein Herz eine Wunde breit.
Die Feigenbäume, die bogen sich,
Die harten Felsen zerkloben sich,



Abb. 28 WOLF HUBER, KREUZIGUNG

Die Sonne verlor ihren klaren Schein,
Die Vöglein ließen das Singen sein.
Hört zu, ihr Frauen und ihr Mann,
Wer dieses Liedlein singen kann,
Der sing' es Gott zu Ehr' all Tag',
Auf daß sein Seel bleib' ohne Klag'.

Welch eine Fülle von Stimmungen verschiedener Art in diesem kleinen Rahmen! Welche eine reiche wechselnde Beleuchtung der Natur! Man denke nun etwa an Hubers Darstellungen der Passion, an die bei ungewissen Kerzen- und Fackelschein geschehenden Handlungen der Geißelung und Dornenkrönung, an die Kreuzerhöhung mit dem Effekt des erlöschenden Sonnenscheines, an den Holzschnitt der Kreuzigung (P. 10) wo die ganze Natur ob dem Ungeheuren in mächtige Wallung gesetzt scheint, und wo man mit den Worten des Liedes ausrufen möchte: „Nun bieg dich, Baum, nun bieg dich Ast!" Dazu vergleiche man die Situation des Figürlichen mit dem Wortlaute des Textes: Christus, der vom Kreuz herunter mühvoll zu Johannes spricht, dieser, der dem Heiland antwortet, Maria, abseits stehend und „zum Tod betrübt". Auch das geht in ganz merkwürdiger Weise mit dem Liede überein.

Ebenso könnte man bei Altdorfer einzelne Analogien in der Auffassung der Passion leicht entdecken, etwa in den herabhängenden Wedeln der Ölbergzeichnung von 1509 eine Art Illustration zu den Worten:

„Es trauert alles Laub im Gras",

die sich ja gerade auf das bittere Leid Christi im Garten Gethsemane beziehen.

Was von der Auffassung des Religiösen gilt, ist noch weit unmittelbarer auf die weltlichen Gegenstände zu beziehen. Da haben wir die ganze bunte Welt der Landsknechtlieder in den Stichen und Holzschnitten Altdorfers und Hubers; köstliche volksliedgegemäße Motive finden sich besonders in dem Holzschnitt der drei Landsknechte von Huber, deren einer sich den Strumpf heraufzieht. Da ist ferner das Gebiet des Liebesliedes in der Darstellung von Liebespaaren, die mit ganz der gleichen Romantik geschildert werden wie in dem Texte der Volkslieder, da ist das Gebiet der Ballade in der Darstellung des über Land ausreitenden Ritters (Zeichnung Albert.-Publ. No. 128) usw.

Außer diesen meist fröhlich gestimmten Motiven sind es nun auch die traurigen, die dem Volksliede und dem Donaustil gemeinsam sind. Immer wieder wird von Altdorfer und Huber die

Geschichte von Pyramus und Thisbe vorgetragen. Anfangs wundert man sich über die naive Art, wie diese der Antike entstammende Erzählung in den Geist des volkstümlichen deutschen Liedes übertragen wird. Wenn man aber weiß, wie wohl der ganze Vorstellungskreis dieser Geschichte im deutschen Volksbewußtsein und zwar wieder besonders im Volksliede vorbereitet war, so wird das eigenmächtige Verfahren der deutschen Volksdichter wie der Künstler des Donaustiles sofort verständlich. Man höre die Worte:

Es sollt ein Maidlein früh aufstahn,
Es sollt im Wald nach Röslein gahn.
Da sie in den grünen Wald kam,
Da fand sie ein verwundten Mann.

„Ei feines Lieb, erschrick du nicht!
Ich bin verwundt, es schadt mir nicht.
Ich bin in einem Finger wund,
Bind mich, feins Lieb, ich werd' gesund!"

Dazu vergleiche man eine rätselhafte Altdorferzeichnung in Berlin. Dargestellt ist auf ihr ein toter Krieger. Ringsum Landschaft, die zum Schreckhaften gestimmt ist: zermorschte Tannen in spukhaft wilder Gruppierung, mit Gebüsch und hochgeschossenem Gras dazwischen, rechts eine gemauerte, verfallende Höhlenwohnung. Tot, regungslos, lang am Boden hingestreckt der Krieger. Nichts, was uns Aufschluß gäbe über das, was zuvor geschehen, gerade wie der Todwunde in jenen Versen ohne Erklärung des Voraufgegangenen eingeführt wird. Man sieht: das Hauptmotiv, der tote oder todwunde Krieger im Walde, beherrscht die Volksphantasie. Dazu kommt nur noch die Gestalt des mitleidigen oder vielmehr schon des liebenden Mädchens, und eine Hauptsituation der Geschichte von Pyramus und Thisbe ist bereits vorgebildet — bezeichnenderweise gerade jene Szene, die nachher von den Künstlern mit Vorliebe dargestellt wird. Nun höre man, wie auch im Volksliede die antike Erzählung mit der überlieferten Vorstellung des Todwunden verschmolzen wird, wobei ebenfalls die erwähnte Episode den Hauptnachdruck erhält:

Ein Tag der ward gemeldet
Zu einem Brunnen[53] kalt,
Der lag fern in dem Felde
Vor jenem grünen Wald!
Der eh' käm zu des Brunnens Fluß,
Der sollt des andern warten,
Also was ihr Beschluß.

Und nachher, als Pyramus (er ist im Liede ein junger Graf) den blutigen Mantel findet:

„Gott gesegen dich, Mond und Sonne,
Des gleichen Laub und Gras!
Gott gesegen dich, Freud' und Wonne
Und was der Himmel beschloß!"
Sein Schwert das stach er durch sein Herz:
„Es soll kein Weibesbilde
Nimmer durch mich leiden Schmerz."

Da es war um den Abend,
Die Jungfrau wiederkam,
Zu dem Brunnen sich nahet,
Ein tödlich Herz vernahm.
So bitterliche Klag' fürwahr,
Sie wand ihr' schneeweißen Hände,
Rauft' aus ihr gelbes Haar.

Diese letztere, pathetische Szene wird von den Künstlern des Donaustiles nicht gebracht, wohl aber von dem leidenschaftlich empfindenden Urs Graf. Auf dem Altdorferschen Holzschnitt von 1513 (B. 61) ist dargestellt, was folgt:

Die Jungfrau tät sich neigen
Wohl auf den Grafen schon:
„Gott gesegen dich, Erb und Figen
Und königlich Kron'!
Desgleichen Feuer, Wasser, Luft und Erd!" usw.

[53] Bei Orid ist bekanntlich das Grab des Ninus der verabredete Ort. Es ist nicht bedeutungslos, daß hier an seine Stelle der Brunnen getreten ist, dessen munteres Geräusch den Ohren der Deutschen zusagte. (So auch in Grafs betr. Darstellung im Holzschnitt.)

Im Texte wirkt es besonders ergötzlich und beweist recht, wie naiv das Fremde mit dem Einheimischen vermählt worden ist, wenn es das eine mal heißt:

Frau Venus, edle mein!

und ein anderes Mal:

Maria, du reine Maid!

Man sieht an solchen offenbaren Ungleichheiten, wie auch auf dem Gebiete der Poesie die Ausgleichung des Alten und Neuen, des Germanischen und Antikischen sich schrittweise vollzieht. Dürers Frühwerke wären ein Beispiel solcher noch nicht voll erreichten Anpassung der beiden Elemente auf dem Gebiete der bildenden Kunst, aber auch noch manche Darstellung bei Altdorfer selber könnte unter diesem Gesichtspunkte betrachtet werden. Eine innere Verwandtschaft zwischen den beiden Welten, die sich so verbinden, ist nicht zu verkennen; es ist eben das menschliche Allgemeine, Bedeutsame, das in beiden wirkt; neu aber und eine spezifische Errungenschaft der allgemeinen deutschen künstlerischen Kultur des Reformationszeitalters ist diese innige Verbindung der Stimmung im Menschen und in der Natur.

In einem Schlußworte möchte ich noch auf die allgemeinen kulturellen Umstände einen raschen Blick werfen, welche die breitere Grundlage für das rein Künstlerische abgeben; hiebei wird kurz auf die Verbindungen geistiger Art hinzuweisen sein, die zwischen den religiös-sozialen Bewegungen der Zeit und dem Geiste des Donaustiles bestehen.

Auch Altdorfer ist ein Freund des heiter plätschernden Wassers, das in seinem mannigfaltigen Brunnengestaltungen von Schale zu Schale herabfällt. M. Z. d. J. (Gesellschaft im Zimmer, Berlin) und Huber interessiert der lebendige Klang des rauschenden Wassers ebenfalls. (Siehe Zeichnung Nr. 95 in Schm. Publ.)

SCHLUSS

Es ist eine bunte Zeit, in welche die Blüte des Donaustiles fällt. Ein neugebildeter, schnell zu hoher Blüte gelangter Stand, das Bürgertum, hat neue Ideale, neue künstlerische Vorstellungen in Bewegung gesetzt, und noch stehen sie in glänzender Entfaltung da, als bereits aus tieferen Schächten kühne, umstürzende Ideale sozialer und religiöser Art empordringen.

Man möchte wissen, inwieweit der Donaustil in geistiger Hinsicht mit den besonders in Oberdeutschland emportreibenden religiös-sozialen Bewegungen Berührungspunkte besitzt. R. Kautzsch hat sich in seinem erwähnten Aufsatze darüber geäußert. Ganz mit Recht verweist er auf die allerorten auftauchenden Apostel des Kommunismus, auf die geradezu epidemisch gewordenen Wallfahrten des Volkes, auf die neu hervorbrechende Lust an den alten Epen, die den Rückschlag auf das überwiegende Wirklichkeitsgefühl des Bürgertumes deutlich ankündet. Allein die eigentliche Schlußfolgerung aus all diesen Andeutungen zieht er leider nicht. Indem wir nun hier versuchen ihn zu ergänzen, sind wir hauptsächlich daraut angewiesen, den Hinweisen nachzugehen, die in den Werken Altdorfers selber und der anderen des Kreises enthalten sind. Zweifellos liegt eine tiefe Kluft zwischen der Sinnesweise dieser Künstler in den Donaugegenden und denjenigen Dürers und der Nürnberger. Dürer — das ist sozusagen das fleischgewordene Bürgertum seiner Tage, jene vollsaftige Mischung von kraftvoller, ja derber Realistik und reicher Innerlichkeit, die Goethe als Dürers Männlichkeit bezeichnete; sehen wir Altdorfer, so denken wir nicht an die Stadt mit ihren Konventionen und Engigkeiten, aber auch mit ihrer Lebensfreude und ihren reichen geistigen Impulsen, sondern wir sind in reiner, unschuldvoller ländlicher Natur. Woher diese Abweichung? Man wird mit großem Rechte auf Altdorfers andersgeartete Persönlichkeit, auf die andersartige oberdeutsche Tradition verweisen, wird aber gewahren, daß in ihr allein die Lösung des Phänomens nicht enthalten sein kann. Es erübrigt also den tieferen Grund in Umständen örtlicher und zeitlicher Art zu suchen: Altdorfer wie Huber gehören tatsächlich einer neuen

Generation an, eben jenem Geschlechte, das die neuen religiös-kommunistischen Utopien vertritt, die in Oberdeutschland sich zu Anfang des 16. Jahrhunderts mächtig ausbreiten.

Es ist wohl nicht nötig, die einzelnen Züge dieser Bewegung, die Wallfahrten, das Auftreten von Propheten, die Unruhen des Bundschuhes, die ja bekannt genug sind, zu beschreiben. Jener Ostendorfersche (?) Holzschnitt, der einen solchen Wallfahrtsort mit den ankommenden Pilgerzügen darstellt, malt aufs anschaulichste die ganze glühende Erregung des Volkes aus. Und Altdorfer selber? Es ist bekannt, daß er, an einer der Hauptstätten der oberdeutschen Wallfahrten wohnend (stand doch das Heiligtum der „Schönen Maria“ in Regensburg), graphische Blätter verfertigte, die darauf berechnet waren, von dem frommen Pilgervolke als Andachtsgegenstände gekauft zu werden. Ferner wissen wir, welche Verehrung er selber der Muttergottes entgegenbrachte. Auf der Ruhe auf der Flucht von 1510 finden wir die fromme Inschrift:

> Albertus (gekürzt) Altdorffer pictor Ratisponensis (gekürzt) in salutem animae (gekürzt) hoc tibi munus diva maria sacravit corde fideli.

Von der tiefen, ans Mystische grenzenden Inbrunst seiner Andacht erzählt uns aber vor allem der Holzschnitt B. 49: ein Mönch, der vor der h. Jungfrau kniet. In hoher Renaissancehalle (sie ist von der bekannten öden Art der Dürerschen) tront die Madonna, zu ihren Füßen hockt, ganz dem Spiele hingegeben, der mandolinenspielende Engel. Vor ihr aber kniet in zusammengesunkener Haltung, mit gebeugtem Haupt, gleich wie von düsteren Schauern durchschüttelt der Mönch. Nichts von der Gleichgültigkeit der alten Adorantenfiguren des 15. Jahrhunderts ist in diesem Menschen, der wirklich Höllenangst und Pein für das Schicksal seiner Seele empfindet; selbst sein Gewand scheint in den grellen, wie eingegrabenen Langfalten mit zu beben. Ganz im Geiste der volkstümlichen Auffassung der Reformationszeit fleht er die gnadenreiche Mutter Gottes zum Schutz an gegen das sühneheischende Opfer ihres Sohnes.

Wie sich also Altdorfer an dem Marienkultus seiner Zeit aus stärkste beteiligt, so bringt er andererseits auch der Reformation

ein großes Interesse entgegen: einen tiefen Gegensatz zwischen diesen beiden religiösen Betätigungen wird er kaum verspürt haben, kamen doch beide seinem innerlichen Bedürfnis in gleich ursprünglicher Weise entgegen. Diese unsere Auffassung wird schon durch die Tatsache bestätigt, daß er bis an sein Ende mit der verherrlichenden Darstellung der Madonna nicht aufgehört hat: so stammt ja gerade aus seiner letzten Zeit das Gemälde der Madonna in der Glorie (München).

Mit der exaltierten religiösen Erregung des Reformationszeitalters hängen die tiefgehenden sozialen Bewegungen aufs engste zusammen. Die Apostel des Kommunismus durchzogen Süddeutschland und übten den tiefsten Eindruck. Keine Frage, daß diese kommunistischen Tendenzen vorzugsweise als Rückschlag auf die bereits vielfach rein materialistische Anschauungsweise des Bürgertumes zu erklären sind. Man sieht das besonders deutlich, wenn man die außerordentliche Vorliebe für das Bauerntum berücksichtigt, die damals durchgängig bei den Propheten des Neuen zu finden ist. Während der am Alten hängende Satiriker Brant kurzweg die Schlauheit und Unehrlichkeit des Bauern konstatiert („all Bschyss yetz von den Buren kumt") hat bei den fortschrittlicheren Leuten selbst in den Städten schon seit Rosenplüt eine Art Idealisierung des Bauerntumes begonnen, die von diesem Stande Alles erhofft, in ihm den eigentlichen Pfaffenfeind und Feind der Herren erblickt, und mit seiner Hülfe das Ideal der Gemeinsamkeit alles Besitzes zu erreichen strebt. Luther selbst vertrat bekanntlich ebenfalls solche bauernfreundliche Anschauungen.

Zweifellos finden sich nun Züge des neu erwachten Interesses für den Bauernstand auch bei Wolf Huber: wir haben ja seine Kreuzerhöhung von vornherein als eine Art Bauernstück bezeichnet; und müssen wir auch an dieser Stelle nochmals den Zusammenhang mit der alten Oberdeutschen Tradition betonen, so verrät sich doch bei ihm in der besonderen Auffassung des Bauern, schon den Äußerlichkeiten der Tracht nach, ein neuer Geist. Wie die Darstellung dieser Gruppen um das Kreuz, schlägt auch der Christus des Bildes aller städtischen Konvention ins Gesicht: seine Züge sind bäuerlich derb und grob. Alle Körper sind von großer Plump-

heit und Breite; sie scheinen der schweren Feldarbeit gewöhnt. Auch bei Altdorfer, dem Feineren, möchten einige Angleichungen an das bäuerliche Ideal zu finden sein, besonders wohl in dem merkwürdigen Typus des Johannes, dessen dicker, breiter Schädel und glatte lange Haartracht der früheren bürgerlichen Gestaltung — wie bereits betont — vollkommen widersprechen. Noch deutlicher sind die Anklänge an das bäuerlich Simple, Derbe in Typus, Gewandung und Gebärdensprache bei Feselen und Kirberger.

Es ist nun eigentümlich, wie sich mit dem unverkennbaren Bestreben, einem abgestorbenen Schönheitsideale zu entgehen, im Donaustil sogleich eine neue Idealität verbindet. Bedenkt man aber den idealistischen und utopistischen Grundzug in dieser ganzen religiös-kommunistischen Bewegung, so klärt sich das scheinbar Widerspruchsvolle des Phänomens auf. Auch in den zeitgenössischen Utopien wurde ja all das, was bis dahin schön und begehrenswert erschien, vernichtet, um doch nur wieder einer neuen, glänzenderen Idealität Platz zu machen, die ihre Kraft eben vor allem aus der Natur und aus den natürlichen Zuständen, d. h. aus dem Ackerbau und dem Bauerntum, zu gewinnen suchte. Daß etwas krankhaft Exaltiertes in dieser Strömung wie in der ganzen Zeit liegt, scheint mir sicher; und auch die unerhörte Naturliebe der Künstler des Donaustiles, die offensichtlich verwandten Idealen entstammt, ist nicht ganz so kerngesund, wie sie in ihrer köstlichen Naivetät erscheinen könnte. Gerade wie die Utopisten der Zeit in ihrem Gedankenkreis ein wenig an Rousseaus „Zurück zur Natur"! und an die Lehre der Physiokraten erinnern, läßt auch die Natursehnsucht Altdorfers, Hubers und der anderen an verwandte Tendenzen des 18. Jahrhunderts denken, in denen wir gewohnt sind das Krankhafte stark zu unterstreichen.

Utopien von unerhörtem Glück und unerhörter Schönheit reden aus manchem Werke des Donaustiles: schon Altdorfers Ruhe auf der Flucht in Berlin gibt sich in ihrer ganzen beglückenden, prachtvollen und dabei heimischen Schönheit wie eine oberdeutsche Utopie von 1510: und ganz die gleiche Gesinnung ist es, die ihn und Huber später Gebäude wie die auf der Winer Heiligen Nacht, der Münchener Susanna im Bade, der Allegorie u. a. errichten lehrt.

Und wenn nun gar Altdorfer in seiner Alexanderschlacht eine Landschaft von grenzenloser Erstreckung mit einem ungeheuern Reichtum realistisch und phantastisch kostümierter Leute und mit einem unerhörten Aufwand an magischer Beleuchtung verbindet, so bedeutet eine solche orgiastische Verquickung aller erdenkbaren Schönheiten der Welt in gewissem Sinne die höchste überhaupt zu erdenkende Utopie und zugleich natürlich — die vollkommenste Realisierung, die ihr zuteil werden konnte.

ANHANG

ZWEI EXKURSE



EXKURS I ✉ ÜBER EINIGE UNBEKANNTE MEISTER UND MONOGRAMMISTEN

Einige weniger bekannte Meister, die ich zusammenstellen zn können glaube, bespreche ich an dieser Stelle. Es sind zu einem Teile zeichnerische Werke, die in Frage kommen. Die Möglichkeit der Handzeichnung bildmäßige Werte abzugewinnen war vornehmlich durch Dürers Vorgang im Anfange des Jahrhunderts gewonnen und ließ die Künstler, absehend von der Verwendung malerischer Hilfsmittel, mit dem Griffel allein etwas gestalten, was gleich den Arbeiten des Stichels als selbständige Kunstäußerung den Gemälden an die Seite zu stellen war. Bei der Betrachtung des Donaustiles sind es lange Zeit fast ausschließlich die Arbeiten Altdorfers gewesen, die in der Literatur Berücksichtigung fanden; schon durch den einen Huber gestaltet sich das Bild für uns weit reicher. Andere Persönlichkeiten des Kreises sind bisher nur als Monogrammisten bekannt, so der Meister J. S. von 1511 und der sich auf einer Zeichnung der Wiener Akademie (die Enthauptung der h. Katharina darstellend) nennende M. Z.

Von diesem letzteren Meister gehen wir aus. Die signierte Federzeichnung des M. Z. (der mit der ganz anders gearteten Persönlichkeit des gleichnamigen Stechers nicht verwechselt werden darf)[54] lehnt sich auf das engste an Altdorfers Frühwerke an; hält man jedoch echte gleichzeitige Blätter des Meisters, wie die mythologische Darstellung von 1510 in der Albertina (Albert. Publ. Nr. 284) neben das Btatt in der Akademie, so fällt einem sofort die Dürftigkeit des Lineamentes, die pedantische Nachahmung gewisser Einzelheiten in Wiedergabe des Vegetabilischen auf, die den M. Z. als schematisierenden Nachahmer kennzeichnet. Eine besondere Vorliebe hat er für rankenartige Ausläufer der Büsche, für dünne Grashalme; zur Modellierung verwendet er dicke und kurze Striche, die er in seltsamer Art direkt an den Konturen der Körper anbringt; und in den Faltenmotiven der Gewänder bevorzugt er merkwürdige Kräuselungen, die er zwar Altdorfer abgesehen hat, aber seinerseits bis zur Manier übertreibt und häuft. Ohne Zweifel rührt von seiner Hand ein Blatt der Albertina her, das in gehöhter Federzeichnung auf grünlichem Papier den heiligen Christoph darstellt (Albert. Publ. Nr. 772). Die Ähnlichkeit der Strichführung und der Kopftypen ist so außerordentlich, daß die Autorschaft des M. Z. ohne weiteres einleuchten muß. Mit dieser Zeichnung wiederum aber ist auf das engste stilistisch verknüpft das im k. k. Haus-Hof- und Staatsarchiv in Wien sub M. 24 aufbewahrte illustrierte Manuskript von

Grünbecks „vita Friderici et Maximiliani“ (1515). Im ersten Bande des Jahrbuchs der Sammlungen des A. K. findet sich auf Seite XXXVII die Abbildung eines Blattes der Handschrift, das die direkte Beziehung zu den beiden genannten Zeichnungen des M. Z. nicht verleugnen kann. Indes sind andere Seiten der Wiener Handschrift noch weitaus überzeugender; vor allem vergleiche man die merkwürdig zusammengekauerte Gestalt des Stammvaters zu Anfang des Manuskriptes mit dem in Stellung und Zeichnung ganz ähnlichen Christoph. Aber auch die Angabe des Terrains durch Strichelungen, die Zeichnung der Büsche, die seltsamen Formen der Berge sind Eigentümlichkeiten, die man in den beiden Wiener Zeichnungen und in dem Manuskripte in gleicherweise finden wird.

Diese Grünbeck-Illustrationen sind nun keineswegs ein untergeordnetes Werk; tragen sie auch den Altdorferschen Einfluß sehr deutlich und bis in alle Einzelheiten zur Schau, so ist doch das Plaudertalent des Künstlers nicht wegzuleugnen, und die netten zartlinigen Figürchen, die hellen, dabei sanft getönten Farben, die reizvoll ungeordneten Kompositionen setzen jeden beim Betrachten in eine sonnig heitere Stimmung. Freilich wiederholen sich denn doch, geht man aufs einzelne, gewisse Formen, gewisse Fältelungen so häufig, daß das Interesse schließlich abgestumpft werden muß. Herrn Dr. Dörnhöffer verdanke ich den Hinweis darauf, daß ein bei Herrn A. v. Lanna in Prag aufbewahrtes Bildchen „Enthauptung Johannes des Täufers“ auf die Hand des M. Z. zurückgeht. Diese Bestimmung ist in der Tat über jedes Bedenken erhaben. Die Zeichnung der Figuren und der Bäume stimmt bis ins einzelne mit den besprochenen Blättern überein. Die Handlung ist ohne rechtes Interesse geschildert. In der Farbenstimmung offenbart sich wieder die starke Abhängigkeit von Altdorfer: es ist die kühle, aber kräftig leuchtende Art der Bilder aus dessen mittlerer Periode mit ihren prägnanten roten und grünen Lokaltönen. Die technische Ausführung ist bemerkenswert sauber und zart.[54]

Mehrere Zeichnungen des M. Z. besitzt unter Altdorfers Namen das Berliner Kupferstichkabinett. Erstlich ist da eine Federzeichnung, die eine Gesellschaft in mannigfacher Unterhaltung begriffen darstellt (Nr. 85). Die

[54] Unter den wenigen, aber nicht uninteressanten altdeutschen Bildern der Galerie zu Siena befindet sich als Nr. 517 eine Wiederholung des Prager Bildes, fälschlich als „Salomone Koningh“ bezeichnet, jedoch schon von kundigen Besuchern der Galerie als Werk des Donaustils erkannt. Ob ein Original des M. Z. vorliegt oder eine Kopie der Schule, könnte erst bei unmittelbarer Vergleichung der Bilder entschieden werden. Jedenfalls ist das Sieneser Exemplar nicht ohne künstlerischen Wert und verdient schon als neuer Beleg für die einzigartige Solidarität der Donauleute genannt zu werden.

Fältelungen der Gewänder der Frauen sind in ihrer Verwandtschaft mit denen des Lannabildes besonders beweisend. Die Strichführung ist auf dem Blatte außerordentlich dünn und manchmal recht unsicher; er scheint, daß eine frühe Arbeit des Künstlers vorliegt, aber wohl schwerlich schon vom Jahre 1506, wie das oben am Rande eingezeichnete, von Friedländer mit Recht bezweifelte Datum angibt. Eine andere charakteristische Zeichnung des Monogrammisten ist die Frau auf dem Pferde (Nr. 81). Hier ist wieder die Beziehung zu dem signierten Blatte in der Akademie unverkennbar; beiderseits sind Behandlung der Büsche, der dicken Baumstämme, der Gräser wie Gewandfalten und Typen von schlagender Ähnlichkeit. Die Unterschiede liegen ausschließlich in der dünneren Technik begründet. Das dritte Berliner Blatt (Nr. 93) stellt eine Landschaft mit Dame und Ritter dar; „sie" überreicht ihm einen Becher.[55] Motiv des Gewandes und Art des Baumes zur Linken erinnern besonders an das Bildchen bei Lanna; die Strichführung ist sicher und paßt zu dem relativ späten Datum der Zeichnung: 1514. Ohne die Liste damit für erschöpft zu halten, füge ich noch eine Auferstehung Christi hinzu, die in der Erlanger Bibliothek im Kasten II unter E 2 ruht. Auch sie ist von 1514 datiert. Es ist kein erfreuliches Blatt: der Ausdruck ist lahm, und die Anklänge an Altdorfer sind sehr stark. Das Bedeutende und Wunderbare liegt der unkräftigen Art des Meisters nicht.

Neben den Monogrammisten M. Z. tritt eine andere, viel stärker ausgeprägte Persönlichkeit, die ich nach ihrem auffallendsten künstlerischen Merkmal nicht anders als den Meister der verworrenen Zeichnungsart zu benennen weiß. Meder hat auf Blatt 1131 der Albertina-Publ. zwei Zeichnungen seiner Hand wiedergegeben, beide die h. Anna selbdritt darstellend und in Budapest aufbewahrt.[56]

Der Zusammenhang des Künstlers mit der Regensburger Schule konnte nach diesen wenigen Proben noch nicht sicher festgestellt werden. Es ist aber für mich kein Zweifel, daß ein anderes Blatt der Erlanger Sammlung (Kasten II E 2) dem gleichen Künstler zugewiesen werden darf, und bei ihm liegen die Beziehungen zu Altdorfer deutlich zutage. Die Darstellung der Vorderseite, so undeutlich sie in ihrer Zeichnungsweise ist, wirkt anregend durch die merkwürdige Wahrheit des atmosphärischen Eindrucks. Der Vorwurf ist sehr einfach: ein Heiliger (oder

[55] Kopie hievon in Budapest, in der Alb. Publ. unter Nr. 902 nachzusehen.

[56] Im begleitenden Texte erwähnt Meder eine h. Familie (Zeichnung) auf der Ausstellung des Burlington Fine Arts Club, die dort als Dürer bezeichnet war, als Werk des gleichen Künstlers.

ist es eine Heilige?) steht unter freiem Himmel ruhig da; der Versuch mit den Mitteln der Feder die Freilichtstimmung zu erfassen, scheint dem Künstler Alles gewesen zu sein, und er geht darin über das von Altdorfer Erreichte beträchtlich hinaus. Auf der Rückseite bringt er die Klage der Frauen um den Leichnam Christi; hier verrät er durch die Komposition und besonders durch die Art der Verkürzung, in der er Christi Leichnam bringt, sehr deutlich seine Abhängigkeit von Altdorfers Kunst. Andere Werke des interessanten Meisters sind mir bisher leider nicht zu Gesicht gekommen; da es aber bei seiner aparten Zeichnungsweise nicht schwer fällt seine Arbeiten zu erkennen, so ist wohl zu hoffen, daß uns bald eine größere Anzahl davon bekannt werden wird.

Ein rätselhafter Künstler ist jener, von dem das Blatt „Golgatha" in Berlin herrührt, und der sich darauf J. S. (1511) nennt. Die offenbar zu ihrer Zeit geschätzte Darstellung findet sich in Kopien zu Prag (Sammlung von Lanna), Frankfurt, Erlangen. Schmidt war es, der den Künstler mit Huber in Beziehung setzte und die Zeichnung auf dessen Namen taufte. Geht das nun schon des unbezweifelbar echten Monogrammes halber (Schmidt urteilte nach dem unmonogrammierten Prager Exemplar) nicht an, so bleibt doch die Schmidtsche Beobachtung sicherlich zu Recht bestehen, mag man sich auch sagen, daß beispielsweise in der Gruppe der Frauen die Nachwirkung Altdorfers deutlicher ist als jene des Passauer Meisters. Was besonders auffällt, sind die derben Züge der Darstellung, die durchaus nicht zu den anderen Werken des Regensburger Kreises passen und eher an die Schweizer Künstler der Zeit, hauptsächlich an Urs Graf, erinnern. So der Schächer im Mittelgrunde, der seine Seele aushaucht, und die Gruppe der Marterinstrumente dahinter. Auch die Anordnung der Kreuze ist in ihrer räumlichen Differenzierung bemerkenswert eigenartig; hier freilich wird man eher auf Cranachs Schleißheimer Kruzifixus von 1503, also auf ein einheimisches bayerisches Werk, zurückzugehen haben. Dem Berliner „Golgatha" scheint mir stilistisch kein anderes Blatt so nahe zu stehen wie eine in Erlangen (Kasten II E 2) aufbewahrte Feder- und Tuschzeichnung mit der Darstellung Johannis des Evangelisten auf Patmos. Die Gewohnheiten der Komposition sind fast die gleichen, zudem zeigt die zeichnerische Behandlung in vieler Hinsicht Verwandtschaften mit dem Berliner Blatte, z. B. in der Behandlung der Wolken und der Bäume.

Noch näher als die Zeichnungen des J. S. stehen der Huberschen Art die Arbeiten des Z. K. Dieses Monogramm befindet sich nämlich auf einer schönen Bleistiftzeichuung zu Erlangen, die eine Landschaft mit Tannen zur Anschauung bringt. Auch ein kaum noch lesbares Datum habe

ich auf dem stark verwischten Blatte erkannt, das am ehesten 1541 zu lesen ist; allerdings ist die 4 besonders undeutlich. Auf den ersten Blick sieht das Blatt wie ein Huber aus; worin es jedoch von ihm abweicht, ist die weniger feine Strichführung, das geringere Vermögen den Baumschlag zu individualisieren und die sonderbare Art, wie sich die Zweige der Tannen nach unten senken. Von dem gleichen Meister rührt offenbar ein großes Blatt in der Graphischen Sammlung zu München her, das nebeneinander zwei Landschaften bringt, die eine, ausgeführte, mehr in der Technik, die andere, nur skizzierte, in den Motiven mit jenem Erlanger Blatt zusammengehend. (Von Schmidt als Huber unter Nr. 91 des Münchner Handzeichnungswerkes publiziert).

Einen etwas entfernteren, aber immerhin unverkennbaren Zusammenhang mit der Kunst des Wolf Huber zeigt auch eine Reihe von Bildern, die unter sich aufs engste verwandt sind und gemeinsam auf eine bestimmte Hand zurückgeführt werden müssen. Ich nenne diesen Künstler nach dem mutmaßlichen Sitze seiner Tätigkeit den Meister von Mühldorf. Zu den bisher Erwähnten befindet er sich insofern im Gegensatz, als er die Errungenschaften der Zeichnung und Kleinbildmalerei auf größere Verhältnisse überträgt. Sein Hauptwerk sind Flügel und Predella zum Altar der Kirche in Altmühldorf (Oberbayern). Die erste literarische Behandlung erfuhr der Altar durch Ph. Halm in den „Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern", p. 2147—49; hier war auch die Ansicht ausgesprochen und durch Urkunden wahrscheinlich gemacht, daß der Künstler in Mühldorf ansässig gewesen sei, und daß von seiner Hand ein Votivbild in der Katharinenkirche zu Mühldorf mit dem Datum 1527 stamme. Sodann brachte Wilhelm Schmidt in dem kleinen Artikel „Über die frühere Zeit von Lucas Cranach" (Helbings Monatsberichte III, 117) eine gute Teilreproduktion der Predella, einer „Beweinung Christi" und stellte die Beziehung des Meisters zu Cranach und Wolf Huber fest. An zwei Stellen ist das Werk datiert: 1511, das eine Mal auf einem Zettel, der wie von ungefähr auf einem Baumstumpfe liegt. Schon diese Art der Signatur läßt in der Tat an den Schleißheimer Kruzifixus des jungen Cranach denken, den der Künstler auch in Landschaft, Farbengeschmack und Komposition nachgeahmt haben muß. Besonders die Gruppe rechts mit den heiligen Frauen läßt unfehlbar an Johannes und Maria auf dem Schleißheimer Bilde denken; Haltungen und Bewegungsmotive sind ganz von gleicher Art. Desgleichen erinnert auch der Kopftypus und Akt Christi, die Gestalt des einen Schächers, der Gesichtsausdruck Mariens an Cranach. Ebenso ersichtlich ist anderseits die Beziehung zu Huber: man braucht nur das Bewegungsmotiv der

Magdalena mit dem des Hieronymus von 1512 (Federzeichnung der Akademie; Albert. Publ. 1576), die Zeichnung der Gräser und Bäume mit denen des gleichen Blattes zu vergleichen, um sich davon zu überzeugen. Der Geist der Predella ist trotz der Heftigkeit in Bewegung und Ausdruck Mariens und trotz der unangenehmen Szene links im Hintergrund mild und gemäßigt; das langgestreckte Format kommt dem Ausdruck der Ruhe sehr zu statten, ebenso die abgeschiedene Stimmung der Szenerie mit ihren ernsten Tannen, ihren Durchblicken und dem kleinen bayerischen Städtchen, das zwischen den Bäumen hervorschaut. Der malerische Geschmack des Bildes, das übrigens kürzlich eine Restauration durchgemacht hat, ist eigenartig. Die natürliche Leuchtkraft der karminroten und orangeartigen Töne wird durch reiche aber zarte Verwendung von Gold erhöht. Auch wo das Licht besonders lebhaft auf die Dinge niederstrahlt, wird manchmal Gold aufgetragen, wobei es natürlich nicht ohne Willkür abgeht. Seltsam wirkt das Nebeneinander von Naturalistischem und Phantastischem; neben den genau individualisierten Fichten zur Rechten stehen so bizarr-eigenmächtige Bildungen wie die besenartigen Bäume links, auch in den Trachten der Figuren waltet die Phantasie des Künstlers bei liebevoller Anlehnung an das Zeitkostüm. Im allgemeinen wird das Niedliche bevorzugt, besonders ersichtlich bei Magdalena; sehr anziehend ist die Mischung von jugendlicher Geziertheit und rassenechtem schwerblütigen Empfinden bei Johannes. (Halm deutet diese Gestalt versehentlich als einen Engel).

Roher und naturburschenhafter als die Predella sind nach Geist und Behandlung die Flügelbilder. Auf den Innenseiten findet sich Geißelung, Ecce homo, Kreuztragung und Kreuzigung dargestellt, auf den Außenseiten Christi Einzug in Jerusalem, Ölberg, Gefangennahme und Verhör. Unverkennbar ist gerade auf diesen Darstellungen der Flügel das Disharmonische des Stiles, das durch den Zusammenfluß von Altdorferisch-Kleinfigürlichem und von Elementen des älteren Stiles entsteht. Der Künstler hat die Gewohnheit, entgegen den groß gegebenen Figuren des Vordergrundes, im Hintergrund Gestalten von sehr kleinen Verhältnissen zu bringen, ohne irgendwie dazwischen zu vermitteln oder mit den Auskünften der Perspektive den räumlichen Abstand fühlen zu lassen. Das wird besonders deutlich auf der Geißelung und der Kreuzigung.

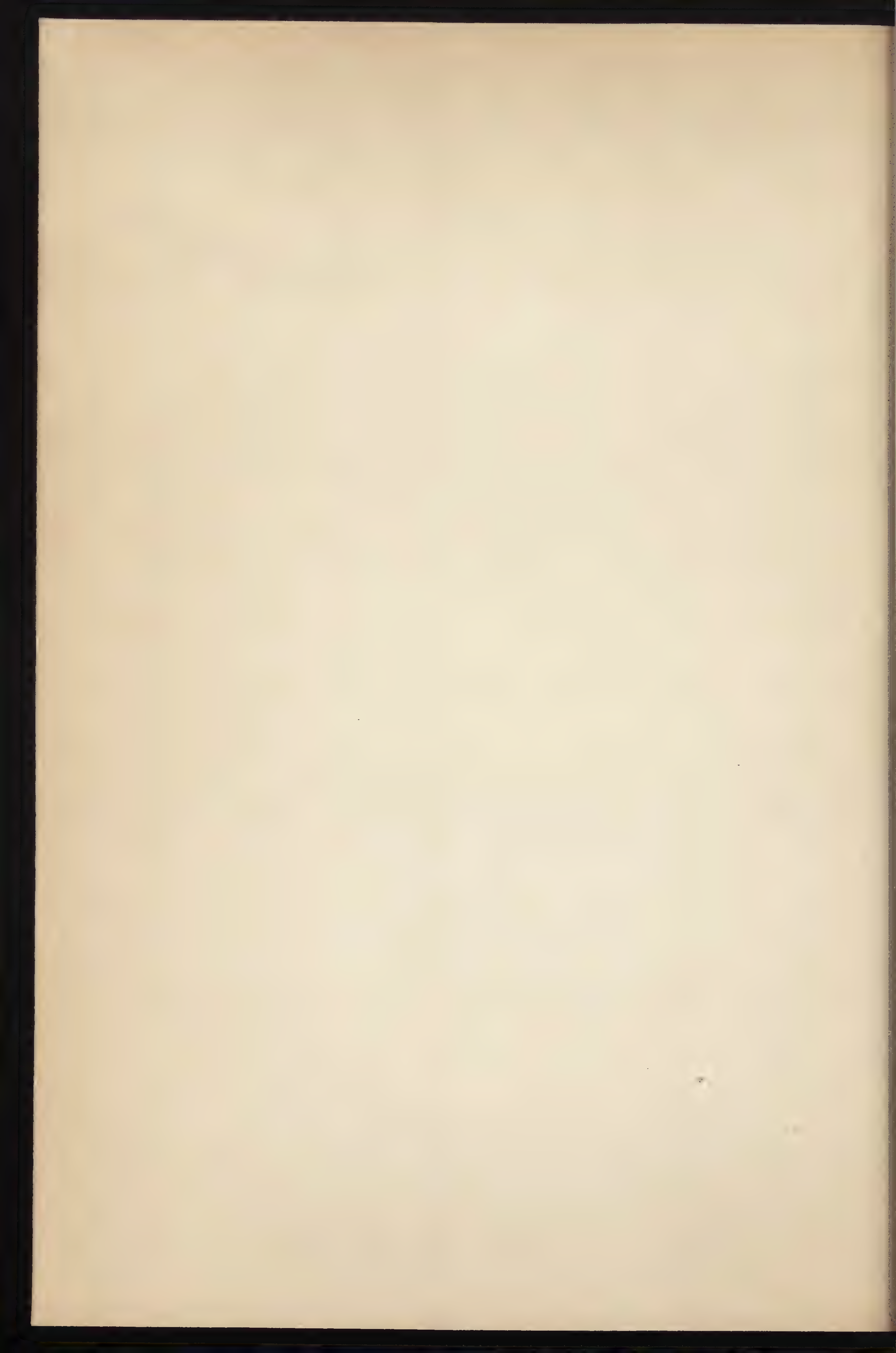
Nach genauer Betrachtung der Außenseiten kann kein Zweifel bestehen, von welchem älteren Meister der Mühldorfer seine Eindrücke gewonnen hat: die auf dem Einzug Christi angebrachte, stark verkürzte Figur des auf dem Aste sitzenden Mannes, der von oben herabschießende Engel von der Darstellung des Ölbergs, die Säulenhalle auf dem Verhör sind so entschieden



Abb. 29 MEISTER VON MÜHLDORF
STAMMBAUM DER PFÄFFINGER
München, Nationalmuseum



Abb. 30 BILDSCHNITZER HUBER, HEILIGE SIPPE
Feldkirch



Pacherische Elemente, daß an einem Zusammenhang mit dem Brunecker Meister nicht gezweifelt werden kann. Freilich ist die Frage zu stellen, ob Michael oder Friedrich Pacher das Vorbild des Mühldorfers war; und hier würde uns die erstgenannte Gestalt bei ihrer starken Ähnlichkeit mit einer Figur des Peter-Paul-Bildes in Tratzberg entschieden auf den weniger begabten, fratzenhaften Friedrich hinführen. Auch die oftmals ordinäre Gesinnung der Altmühldorfer Flügel fände so am leichtesten ihre Erklärung.

Ein zweites Werk des Meisters von Mühldorf ist der Stammbaum der Pfäffinger, auf den mich W. Schmidt freundlichst aufmerksam gemacht hat. Dieses in der Form eines Klappaltares gehaltene Werk ist von 1516 datiert, wird im Nationalmuseum zu München aufbewahrt und stellt auf den Außenseiten die Erschaffung Evas und Vertreibung aus dem Paradiese dar, während die Innenseiten in einem anmutig malerischen Durcheinander die Brustbilder der Ahnen, Spruchbänder, Baumstämme, Wappen bringen. Leider hat das Werk durch eine gründliche und offenbar selbstherrliche Übermalung in einem früheren Jahrhundert sehr gelitten; die Farbenwirkung, einst sicherlich heiter und bunt, ist heute stumpf und grau. Trotzdem sieht man noch genug, um die Halm'sche Vermutung unterschreiben zu können, daß hier dieselbe Hand wie in Altmühldorf ausführend gewesen sei. Besonders die wedelartigen Bäume der Außenseiten sprechen für diese Zuschreibung, sodann die zierlichen Trachten der Stammmütter, die Zeichnung und Haltung der Hände und gewisse lochartige Falten in den Ärmeln der Frauen, verglichen mit verwandten Gewandmotiven der Magdalena in Altmühldorf. Es ist bemerkenswert, daß auch dieses Werk einstmals in der Mühldorfer Umgegend zu Hause war: die Pfäffinger sind eine eingesessene altöttinger Familie gewesen, aus welcher der Besteller des Stammbaumes als ein origineller Liebhaber der Kunst und ein Freund des Reisens hervorragt, wie sein noch erhaltenes, interessantes, leider unveröffentliches Tagebuch beweist. [57]

Vorzüglich erhalten und daher besonders eindrucksvoll ist ein „Martyrium des heiligen Leodegar" in Burghausen (Nr. 18 der Galerie), das m. E. den beiden genannten Werken angereiht werden darf. Die Bezeichnung des Kataloges „Wolfgang Huber um 1500" ist jedenfalls durchaus irrig, da das Bild einmal eine spätere Phase (ca. 1510—20) vertritt und zudem mit dem Feldkircher Altar des Huber von 1521 keinerlei Berührung in Komposition, Technik und Typen hat. Woran man bei dem Burghausener Bilde die Hand des Meisters von Mühldorf im Besonderen erkennt, ist die Form der Hände, die im höchsten Maße wunderlich verzeichnet sind und

[57] Den frdl. Hinweis hierauf verdanke ich Herrn Konservator Halm.

durch den viel zu kleinen, stark abgespreizten Daumen besonders auffallen. Ebenso tragen die Typen mit den oft herabgezogenen Mündern, die Landschaft mit den dicken Baumstämmen und den charakteristisch behandelten Laubwedeln und eine Figur wie die des bohrenden Schergen deutlich das Gepräge des Meisters. Die Farbe des Bildes ist wieder ähnlich kräftig behandelt wie auf der Mühldorfer Predella, wirkt aber durch die Wiederholung bestimmter roter, gelber und hellgrüner Töne etwas einförmig. Die Beziehung zu Pacher wird auch hier durch die erwähnte Schergenfigur deutlich genug gemacht.

Das Kompositionelle hat einige auffallende Schwächen, besonders in der räumlichen Anordnung der vorderen Figuren (ähnlich wie auf den Altmühldorfer Flügeln), dafür sind einzelne Motive recht interessant, besonders die reine Rückenstellung einer Figur links, die mit ihrem rot-grün gemusterten Mantel seltsamerweise an manche von Hans Baldung geliebte Züge gemahnt. Der beste Teil des Ganzen ist die Landschaft; es ist wahrhaft malerisch und zugleich poetisch gedacht, wie das braun-rote herbstliche Laubwerk mit anderen, grünlichen Tönen und mit dem bewegten blauweißen Himmel zusammenwirkt. Der Künstler hat sich in das eigentümliche, an entgegengesetzten Stimmungen reiche Naturleben der den Alpen vorgelagerten Ebene sehr unbefangen hineingesehen und erreicht in der Darstellung seiner Eindrücke einen wahrhaft pathetischen Schwung.

Gegenüber einem solchen Hauptwerke hat es das kleine, neuerdings restaurierte Epitaph von 1527 in Mühldorf nicht leicht, sich zu behaupten. Zwar soll die Beziehung zum Meister von Mühldorf nicht bestritten werden, allein die Eigentümlichkeiten des Künstlers finden sich darauf so schwach und lahm angedeutet, daß ich mich nicht entschließen kann, das Bild ihm selber zu geben. Besonders scheint mir die langweilige Spielschachtellandschaft durchaus nicht des Meisters wert, dem solche intim beobachteten Szenerien wie die iu Altmühldorf und Burghausen gelingen konnten. Als eine schwache Leistung der Werkstatt vervollständigt das Epitaph immerhin das Bild seines künstlerischen Schaffens und wird deshalb als letztes Glied der Kette an dieser Stelle erwähnt.

EXKURS II ▭ DIE WUNDER VON MARIA ZELL UND DER BILDSCHNITZER HUBER

Der Eindruck der Cranachschen Frühwerke auf die oberdeutschen Künstler muß zunächst von bedeutender Art gewesen sein; dem schrankenlosen Weiterwirken seiner Ideen aber stand sowohl sein früher Wegzug wie das frühe Auftreten Altdorfers im Wege. Dieser kam von ganz anderen Voraussetzungen her und eröffnete durch sein Vorbild eine neue Epoche der oberdeutschen Kunst: den Donaustil. Ein Werk aber, das den Cranachschen Einfluß noch ersichtlich aufweist, sind die Wunder von Maria Zell, eine Holzschnittfolge, die W. Schmidt dem Wolf Huber zuteilen zu können geglaubt hat. Es wäre erwünscht zur näheren Beurteilung dieses sehr problematischen Werkes einen Anhaltspunkt für die Datierung zu besitzen. Leider fehlt er. Das auf einem der Blätter angegebene Datum 1503 kann nur als terminus a quo aufgefaßt werden; auch das Blatt, das König Ludwigs Sieg über die Türken darstellt, gibt keinen näheren Termin und scheint außerdem der Serie erst nachträglich beigefügt zu sein, da es offenbar von einem anderen Zeichner und einem anderen Holzschneider herrührt als die übrigen Blätter.[58]

Die Einwirkung Cranachs auf den Meister der Folge steht, wie gesagt, außer Frage. Man braucht nur den Krieger rechts auf 12 („ein Priester von Neunhofen") mit dem Hauptmann in der Mitte von der einen der Cranachschen Holzschnittkreuzigungen (Pass. IV, 40, Nr. 2) zu vergleichen, um die Ähnlichkeit der Typenwelt an einem schlagenden Beispiel zu sehen. Es sind beiderseits breite, niedere Köpfe mit meist kurzen, eingedrückten Nasen, kräftigen, kurzen Bärten und verzwicktem Ausdruck. Auch die Gewandungen gehen in den rauschenden, schaumartigen Kräuselungen der Endungen gut zusammen, ebenso vielfach die Trachten, die abflatternden Gewandzipfel. Besonders ähnlich sind die nackten Kinderfiguren; man halte etwa Blatt 14 („zwei Kinder aus Windischland" neben die Putten des Cranachschen Stephanus von 1502. Auch die unruhige, flackernde Technik der Schnitte ist verwandt.

Dagegen weicht der Künstler der Folge in mehreren Punkten auch wesentlich von Cranach ab: seine Landschaften weisen bereits Eigentümlichkeiten des Donaustiles auf, wenngleich noch nicht so ausgeprägte wie die des Meisters von Mühldorf, und die Bewegungen seiner Gestalten sind ungeschickter und ausladender als bei Cranach. Man meint, er habe sich

[58] Es ist als einziges signiertes Blatt mit dem Buchstaben M bezeichnet, der sich auf Zeichner oder Holzschneider beziehen kann.

die Bewegungsmotive mehr plastisch vorgestellt als in der Natur zeichnerisch studiert (Beispiele: die Frau auf Blatt 14; die Frau rechts auf Blatt 23 („eine Frau aus Mähren") u. a.). In diesem Belange ist er natürlich besonders von den Meistern des Donaustiles, Altdorfer und Huber, stark unterschieden, aber auch in der ganz anderen, beengten Auffassung des Räumlichen, wie überhaupt in dem primitiven Charakter seiner Werke hebt er sich scharf von ihnen ab. Noch ein anderes Element spielt neben Cranach und dem Donaustil in seine Kunst hinein: die Augsburger Renaissance. Die öfters auf seinen Blättern vorkommenden Altäre mit ihren zierlichen Säulchen, ihren antikischen Simsen und Ornamenten, ferner gewisse Architekturen weisen deutlich auf die Kenntnis Burgkmairs oder eines verwandten Meisters. Auch die Holzschnitttechnik scheint, mit frühen Altdorferschen oder Huberschen Schnitten verglichen, eher auf Augsburg als die Donaustädte zu weisen (die gewisse Unklarheit der Linienführung freilich ist für Augsburg fremdartig). Dazu kommt noch, daß der Künstler in ganz unverkennbaren Beziehungen zu dem Meister der Verkündigung in St. Jakob zu Augsburg[59] steht. Alle diese stilistischen Tatsachen zeigen deutlich, wie verworren die Sachlage ist.

Es ist notwendig, sich zunächst mit W. Schmidts Zuweisung der Folge an Wolf Huber abzufinden. Nach meiner Meinung kann eine solche Möglichkeit garnicht in Frage kommen: Kompositionsgewohnheiten, Figuren, Drapierungen sind von Huber grundverschieden; der Stil ist überhaupt ein weit primitiverer, geradezu archaischer. Und dennoch ist die Schmidtsche Hypothese leicht zu verstehen, ja, sie hatte, solange man Huber nicht näher aus seinen Bildern kannte, etwas Verlockendes an sich, dem auch der Verfasser anfangs nicht hat widerstehen können. Die landschaftlichen Hintergründe der Blätter stimmen nämlich in geradezu auffälliger Weise den Motiven nach mit Huberschen Zeichnungen überein. Freilich — nur den Motiven nach; sobald man die Holzschnitte neben die Zeichnungen legt, findet man in Wiedergabe der Vegetation, der Häuser, Berge, ja in Anlage der Kulissen Unterschiede so bedeutender Art, daß etwaige Sünden des Holzschneiders unmöglich genügen, sie zu erklären. Man möchte meinen, daß der entwerfende Künstler der Wunder, seinem Denken nach mehr Plastiker als Zeichner, von Wolf Huber für das Landschaftliche Anregungen empfangen habe, mit diesen aber nach seiner Weise verfahren sei.

Es trifft sich nun merkwürdig, daß der figürliche Teil der Holzschnitte die stärksten Ähnlichkeiten nicht mit irgendwelchen Bildern oder Schnitten,

[59] Über diese siehe die Anmerkung auf S. 208.

sondern mit Skulpturen besitzt, nämlich mit den Werken des Bildhauers Huber von Passau, der ein Bruder des Malers gewesen ist. Wie uns die alte Pruggersche Chronik[60] berichtet, haben den heute leider zerrissenen Beweinungsaltar zu Feldkirch drei Brüder „als ein Schreiner, Bildhauer und Maler" ausgeführt. Der Hauptanteil des Bildhauers, eine heilige Sippe, ist mit einigen kleineren Figuren erhalten geblieben und gibt eine ganz gute Vorstellung von der Art des Künstlers. Man sieht da einen sehr lebendigen Meister, der den kräuselnden Gewandwurf Cranachs überall in lebhaft heiterer Weise durchführt und so den mächtigen Rythmus des Sturmes und Dranges vollends in kleinliche Knitterungen zersetzt. Es läßt sich nun bei so verschiedenen Techniken kaum etwas Ähnlicheres denken als die Fältelungen der Gewänder auf dem Feldkircher Relief und auf den Holzschnitten. Diese schaumartigen zwecklosen Blähungen, Brechungen und Rundungen, die durch einen schweren nassen Stoff hervorgebracht scheinen, wird man nirgends in so ähnlichen Konfigurationen finden wie hier; man vergleiche beispielsweise die Hebamme auf Blatt 2 („eine Frau gebar") mit der Frau vorn links auf dem Sippenrelief. Wie sich da die schwere Gewandmasse über die Rundung der Beine legt, diese stark betonend, und wie sie unten in schlängelnden wulstigen Flutungen endet, leuchtet ohne weiteres als aufs engste stilistisch verwandt ein. Dazu sind auch die breiten Typen mit den geschlitzten Augen und den wilden Bärten stark übereingehend (man exemplifiziere auf Blatt 25 [„ein Priester"]), ebenso die dicken Kinder mit ihren Lockenbüscheln, die Trachten der Frauen, besonders in der Auffassung des Kopftuches. Auch die lebhaft muntere Erzählergabe äußert sich hier wie dort in ähnlicher Weise; ist nicht die reizende Gruppe der älteren Frau und des zahnenden Kindes rechts auf dem Relief jener der Hebamme mit dem Neugeborenen auf Blatt 2 im Geiste außerordentlich nahe?

Gewiß wäre es lohnend, dem Bildhauer Huber, den das einzige gesicherte Werk als tüchtigen Meister charakterisiert, auch in den bayerischen Gebieten nachzugehen. Hier muß er ja vorwiegend tätig gewesen sein; und also steht zu vermuten, daß Spuren seiner Wirksamkeit in diesen Gegenden auf uns gekommen sind. In der Tat ist uns eine ganze Reihe von Arbeiten erhalten, die unverkennbar Art und Stil des Meisters aufweisen. Sie sind von Halm in seiner Abhandlung „Die Türen der Stiftskirche in Altötting und ihr Meister"[61] zum ersten Male zusammengestellt. Leider geht

[60] Vgl. Pruggersche Chronik; 3. Auflage. Feldkirch, Graffsche Buchdruckerei 1891, S. 63. Leider sind die Namen der beiden anderen Brüder nirgend zu erfahren.

[61] Vgl. „Die Christliche Kunst". Jahrg. I, Heft 6.

die von ihm aufgestellte Hypothese über den Meister dieser Werke auf eine irrige Grundannahme zurück. Halm nimmt seinen Ausgang von der Türe des Nordportals der altöttinger Stiftskirche und macht bereits bei ihrer Besprechung den verhängnisvollen Irrtum. Er verkennt nämlich, daß zwei verschiedene Hände an der Nordtür tätig gewesen sind, obgleich schon Riehl[62] diese Tatsache ausdrücklich und unwidersprechlich hervorgehoben hatte. Wie selbst die schlechte Abbildung in Halms Aufsatz, deutlicher die bessere in den Kunstdenkmalen zeigt, ist der Meister der vier aufgelegten Figuren oben ein viel bedeutenderer Künstler als der Handwerker, der die flachen Schnitzereien der unteren Partie verfertigt hat. Ich verweise den, der diese Meinung nicht schon aus den Abbildungen gewinnt, auf Riehls überzeugende Worte, die ich nicht wiederholen will, und die mir durch Halms Ausführungen eher bestätigt als entkräftet scheinen. Wie wäre es wohl möglich, daß Figuren von einer Freiheit und Leichtigkeit gleich den oberen von einem mühsamen Handwerker wie dem Flachschnitzer unten herrührten! Daß eine Hand, die das Schnitzmesser so leicht und sicher handhabte, die zahlreichen Ausrutschungen und Verschneidungen verschuldet hätte, die in den Brustbildern unten zu finden sind! Es ist mir geradezu unbegreiflich, wie man bei Kenntnis der Originale dieser Plastiken von einer „fast gußgleichmäßigen Art einzelner Teile" sprechen kann. Man sollte meinen, daß sich angesichts der Türe in Altötting der himmelweite Abstand beider Hände ebenso wie die grundlegende Verschiedenheit der Stile einem Jeden gewaltsam aufdrängen müßte.

Hat man aber den Grundirrtum der übrigens verdienstlichen Halmschen Studie erkannt, so entfällt Alles, was weiter über den Meister der oberen Schnitzereien angeführt wird. Denn die Köpfe des Chorgestühls von Altötting, die von Halm als Werke des Mathäus Kreniss nachgewiesen werden, haben wohl zu den Flachschnitzereien des Nordportals, nicht aber zu den Heiligengestalten oben Beziehung. Man hat also anzunehmen, daß dem untergeordneten heimischen Meister Kreniss die weniger wichtigen Arbeiten am Portal anvertraut wurden, während für die oben einzulegenden Gestalten des Nord- und Südportales ein Meister von Ruf erkoren ward.

Das aber war zweifellos der Bildhauer Huber von Passau. In diesen Arbeiten finden wir in der Tat alle Stileigentümlichkeiten des Feldkircher Sippenreliefs wieder. Hier ist der brandende Gewandwurf, der volle Typus, das rundliche Formenideal der Kinder; dazu gesellt sich das gleiche lebendige Empfinden. Noch besser, man vergleicht eine andere Arbeit, das

[62] Vgl. Kunstdenkmale des Königreiches Bayern I, 2345 ff.

Sippenrelief aus der St. Annakirche bei Neuötting (bei Halm reproduziert auf S. 126), mit dem Feldkircher Werke. Schon die kompositionelle Anordnung ist ganz ähnlich, das Antlitz beider Madonnen, ihr strähnig wiedergegebenes Haar ist völlig das gleiche; auch die Gestalt des Christkindes ist hier wie dort gebildet. Dazu die ganz unverkennbare Art des Faltenwurfes, die Typen der Männer, die über die Brüstung schauen, die Behandlung ihrer Bärte. Man beachte auch die Stirnlocke der Figur links und halte sie gegen den Mann in Feldkirch, der durch die Verschränkung seiner Arme auffällt. Jener auf das Christkind herabschauende Greis auf der Feldkircher Sippe, den der seltsame Schnurrbart, der lange weiche Bart zu einem originellen Kautz stempeln, scheint geradezu wiederholt in einem St. Antonius Eremita des Künstlers im Nationalmuseum (bei Halm auf S. 128 reproduziert). Auch das Jesuskind auf der ebenda S. 132 wiedergegeben „Mutter-Anna" entspricht in Haltung und Bewegung denen der Sippe. Und so könnte man im Vergleiche fortfahren, wozu der Leser hiemit ermuntert wird; man würde beständig die gleichen Eigentümlichkeiten auf beiden Seiten gewahren und an der Identität des altöttinger Hauptmeisters mit dem Bildhauer Huber keinerlei Zweifel mehr bewahren können.

Wir kehren zu den Wundern von Maria Zell zurück, deren Verwandtschaft mit dem plastischen Stile des Huber wir vorhin dargetan haben. Die Erkenntnis des bedeutenden Einflusses, den dieser Meister geübt hat (von den bei Halm erwähnten Werken sind mehrere als Schulwerke zu betrachten), befähigt uns, ihm eine bedeutende Stellung in der bayerischen Kunst in der Periode 1510—1530 zuzuweisen. Aus der Mitteilung der Pruggerschen Chronik läßt sich der Schluß ziehen, daß er zu Passau mit seinen beiden Brüdern eine gemeinsame Werkstätte unterhielt. Der Stil seiner Skulpturen verrät, daß er die Renaissance zwar kennt, im wesentlichen aber in der Art der Cranachschen Frühwerke weiter gearbeitet hat. Da die früheste Zeichnung seines Bruders Wolf erst von 1510 herrührt und die allein bestimmende Einwirkung Altdorfers verrät, so ist nach allem deutlich, daß der Bildschnitzer älter als der Maler Wolf war und vermutlich anfangs die Leitung der Werkstätte in Händen hatte (der Schreiner dürfte ausscheiden). Die Wunder von Maria Zell werden jetzt in ihrer eigentümlichen Doppelstellung begreiflich. Als Arbeit des Malers sind sie keinesfalls zu betrachten, zu den Werken des Plastikers zeigen sie Beziehungen, sind ihnen freilich an künstlerischer Qualität bedeutend unterlegen. Mit aller Wahrscheinlichkeit also sind sie ein Produkt der Weikstätte, der sie in Auftrag gegeben worden sind, lehnen sich im allgemeinen Stil an den älteren Bruder an und verwenden für die Landschaften Vorlagen oder

dgl. des Malers Wolf. Die Bestandteile an italienischen Ornamenten und Architekturen verdanken sie den Skizzenbüchern des Bildhauers oder auch zum Teil des Schreiners, die wohl beide zu Augsburg ihr Handwerk gelernt haben. Die von uns beobachteten, immerhin nicht so sehr weitgehenden Beziehungen zum Meister der Verkündigung in St. Jakob würden durch diese Hypothese leicht erklärt; die gemeinsame Kenntnis der Cranachschen Frühwerke müßte naturgemäß als wichtiger Faktor der Entwicklung beider Künstler — Hubers und des Meisters der Verkündigung[68] — aufgefaßt werden.

[68] Zur näheren Bestimmung dieses Meisters glaube ich ein neues Faktum beitragen zu können. Schon von Friedländer war gelegentlich auf die Radierungen des Daniel Hopfer verwiesen. (Im Werke der Berliner Renaissanceausstellung, wo für die Entwirrung auch der Frage des frühen Cranach wesentliche Aufstellungen gemacht sind.) Ich glaube, daß mit diesem Hinweis ein entscheidender Schritt getan ward. Zu allen Details des Augsburger Bildes bietet das Werk des Radierers sprechende Analogien. Die zappelnde Art der Ornamentik, die wie getrieben erscheinende Faltengliederung, die spitzgelenkigen, nackten Figuren über dem Fenster (hiezu vergl. z. B. B. 130) das sind Eigentümlichkeiten seltener Art, die man in den graphischen Arbeiten wie in den Gemälden (vergl. auch die 4 Tafeln bei Kaufmann, Berlin) findet.

Ein neues Gemälde wage ich der Gruppe zuzugesellen; es ist das bekannte, bislang dem Scorel zuerteilte Bildnis Hadrians VI. in Hannover (Kestnermuseum). Wie ich glaube, ist die Zuweisung an Scorel wohl mehr aus äußeren Gründen, nämlich wegen seines Aufenthalts in Rom, denn aus stilistischer Vergleichung erfolgt. Ich finde ebensowenig in den Formen, als besonders in der überaus warmen Farbe überzeugende Hinweise. Umsomehr zeigt das Kolorit wie die Formensprache innige Beziehung zu der Verkündigung von St. Jakob, auf die auch die überreiche ornamentale Ausgestaltung hinweist. Die manirierten, merkwürdig gezackten Wangenfalten, das ganz verzeichnete Auge — Züge, die den Gedanken an unmittelbare Naturaufnahme ohnehin verwehren — finden sich ganz so auf den bekannten radierten Papstbildnissen Hopfers, die auch zum Teil dieselbe Ausstattung aufweisen. Einleuchtend ist also sogleich, daß auch hier Vorbilder von fremder Hand vorliegen, die meist in sehr willkürlicher Weise behandelt werden. Wenn die Radierung, in der Hadrian VI. wiedergegeben ist, von dem Gemälde sich unterscheidet, mag das zwei unterschiedenen Vorlagen schuldzugeben sein; ebensowohl aber könnten die Unterschiede durch die spielerische Art der Hopferschen Kunst erklärt werden. Für die Art des Ausdrucks möchte ich zum Vergleich verweisen auf eine kleine, signierte und von 1525 datierte Zeichnung Hopfers in Berlin, den Kopf Johannes des Täufers. Das Brummige, Verkniffene stimmt mit dem Bilde in Hannover — trotz der anderen Ansicht — ganz überein.

SACHVERZEICHNIS

1. NACH KÜNSTLERN UND WERKEN

(Abkürzungen: G. = Gemälde; H. = Holzschnitt; K. = Kupferstich; M. = Manuskript; R. = Radierung; Z. = Zeichnung; A. = Albertina; K. K. = Kupferstichkabinett; K. F. M. = Kaiser Friedrich Museum [Berlin]).

2. NACH ORTEN

(Dieselben Abkürzungen, aber nur im Zweifelsfalle angewandt)

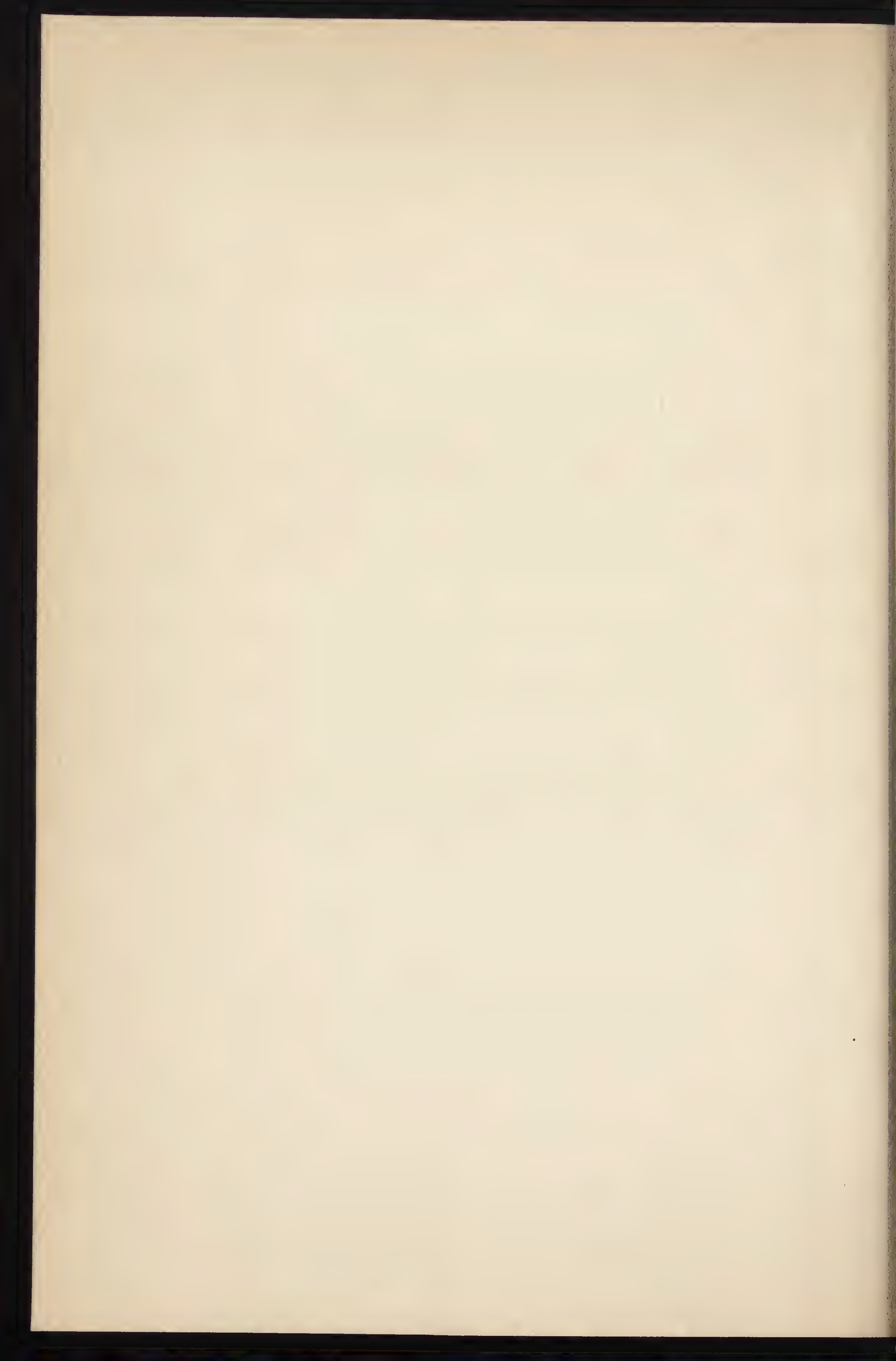
[64] Im Text der Arbeit nicht erwähnt. Hier angefügt als Vervollständigung des „Werkes" dieses Meisters, zu dessen Arbeiten in Feldkirch und Neuötting es engste Beziehungen zeigt. Ausgestellt in der kleinen gotischen Kapelle des Museums. Siehe auch Anm. 66.

[65] Im Text der Arbeit nicht erwähnt. Das außerordentlich reizvolle Bildchen enthält in kleinstem Rahmen eine Unzahl von Dingen dieser Welt und strömt dazu aus seinen Blättern, Gräsern, Nadeln, Stämmen den ganzen feinen Waldesduft aus, den diese Meister wie keine andren aufzufangen wußten. — Die Ausführung ist von ganz besonderer Feinheit; die Formenwelt des Meisters, die sich in einer Fülle verschiedener vegetabiler Gestaltungen ausspricht, äußert sich besonders eigenartig in den zwiebelförmig gebildeten Wedeln seiner Bäume. In der Vortragstechnik wie dem einfachen Charakter der Farbe ist die enge Fühlung mit dem Stil der Federzeichnung wieder merkbar; ohne daß ich einen der bekannten Zeichner zu nennen vermöchte. — Katalognummer 751; Cranach zugeschrieben.

[66] Im Text der Arbeit nicht erwähnt. Wie mir scheint, zusammengehörig mit 2 Gestalten heiliger Bischöfe, die bei Halm auf S. 134 und 135 abgebildet sind und in Freising aufbewahrt werden. Die Anordnung der Gewandmotive, der Bewegungen, des Ansdruckes scheint in allen 3 Figuren mit geringen Abweichungen wiederholt zu sein. Die von mir hinzugefügte Statue war s. Z. im 1. Stock des Böhlerschen Antiquariats ausgestellt, unter einem nicht dazugehörigen Baldachin.

BEMERKUNG. Schon als die vorliegende Arbeit geschrieben wurde, war dem Verfasser das Bildnis des Hans von Schönitz bei Herrn von Marcuard, Florenz, für Feselen fremdartig, doch wagte er nicht ohne Kenntnis des Originals Zweifel zu äußern. Nach nunmehr erfolgter Autopsie kann er das schöne, in der Landschaft sehr stark huberische Bild nicht mehr für Feselen halten, zumal auch die koloristische Haltung ganz abweichend ist. Nach freundlicher Mitteilung des Besitzers ist von anderer Seite bereits für dieses und 2 Porträts des Berliner Kunstgewerbemuseums, sowie die Holzhausenbildnisse ein anderer, namentlich noch unbekannter Urheber angenommen worden.

Der **1. Teil** des vorliegenden Buches sowie der **Exkurs I** sind als **Heidelberger Doktordissertation** erschienen.



KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN

BAND I.

A. HAUPT, PETER FLETTNER, DER ERSTE MEISTER DES OTTO-HEINRICHSBAUS ZU HEIDELBERG.

Mit Unterstützung des Großherzoglich Badischen Ministeriums der Justiz, des Kultus und des Unterrichts herausgegeben. Mit 15 Tafeln und 33 Illustrationen im Text. Kart. Leipzig 1904. Preis 8 Mark.

Die neue Studie des Verfassers, der sich schon seit längerer Zeit mit den Bauwerken Heidelbergs und ihrer Geschichte beschäftigt und bereits vor einigen Jahren mit einem der wichtigsten Werke über den Otto-Heinrichsbau hervortrat, hat die Aufgabe, die Möglichkeit der Beteiligung Flettners am ersten Entwurfe der Fassade dieses vielumstrittenen herrlichen Denkmals deutscher Profanarchitektur nachzuweisen. Das aktuelle Werk verdankt seine Entstehung dem warmen Interesse S. K. H. des Großherzogs von Baden und gewinnt hauptsächlich an Bedeutung durch seine zwingende Beweisführung in Gestalt einer Kette von Vergleichen nachgewiesenermaßen Flettnerscher Originalarbeiten an Baudenkmälern verschiedener Länder mit der Ornamentik und dem skulpturellen Schmucke des Heidelberger Schlosses. Das Buch ist ein weiterer schätzenswerter Beitrag zur Lichtung des bisher undurchdringlichen Dunkels, das über der Geschichte der künstlerischen Entstehung des Otto-Heinrichsbaus lagerte und wird als solcher von Kunsthistorikern und Architekten, Architektursammlungen und Bibliotheken, technischen Hochschulen und Kunstakademien und nicht zuletzt auch von einem kunstliebenden Publikum lebhaft begrüßt werden.

BAND II.

R. BURCKHARDT, CIMA DA CONEGLIANO.

Ein venezianischer Maler des Übergangs vom Quattrocento zum Cinquecento. Ein Beitrag zur Geschichte Venedigs. Mit 31 Abbildungen in Autotypie. Eleg. kart. Preis 12 Mk.

Wer Venedigs Kunst liebt, wen der Übergang von der herb archaischen Kunst zur hoch klassischen fesselt, der findet in diesem dem schlichten Maler Cima da Conegliano gewidmeten Versuch reiche Anregung und edlen Genuß, denn auch dieser bis jetzt noch wenig bekannte Künstler hat viel zum Werden der großen Kunst beigetragen.

Die Bedeutung des Künstlers konnte erst gewürdigt werden, nachdem alle wichtigen Bilder persönlich studiert waren, nachdem versucht worden war, durch archivarische Forschungen und Stilkritik sie chronologisch einzureihen.

Es ist ein ganz neues Bild des venezianischen Malers, dieser liebenswürdigen heiteren Künstlernatur, entstanden, das dem Forscher und dem Kunstfreunde dadurch, daß dem Buche von allen wichtigen Bildern des Künstlers gute Abbildungen beigegeben sind, besonders willkommen sein wird.

Im Stil ist erstrebt, einfach und schlicht, aber wahr und warm das wiederzugeben, was dem Verfasser bei seinen Studien über Cima zum Erlebnis geworden; dieses immer Höherstreben eines großen Künstlers in einer wunderbar fruchtbaren Zeit.

BAND III.

ERNST HEIDRICH, GESCHICHTE DES DÜRERSCHEN MARIENBILDES.

Gr.-8., XIV, und 209 Seiten mit 26 Abbildgn. in Autotypie. Eleg. kart. Preis 11 Mk.

Das Buch gibt zunächst einen wertvollen Beitrag zur genaueren Kenntnis der Kunst Albrecht Dürers, indem es die eine inhaltlich und formal bestimmte Linie des Dürerschen Schaffens im Zusammenhange ihrer Entwicklung verfolgt: eine Geschichte des Dürerschen Marienbildes nicht im Sinne einer bloßen Aufreihung der einzelnen Mariendarstellungen, sondern im Sinne einer in sich geschlossenen und mit der Gesamtentwicklung Dürers zusammenhängenden notwendigen Folge. An zweiter Stelle erscheint das Buch als ein Ausschnitt aus einer Geschichte der religiösen Themata in der deutschen Kunst der Reformationszeit. Die Abbildungen geben 25 der schönsten und für die Entwicklung wichtigsten Zeichnungen und außerdem die Reproduktion eines bisher nicht beachteten Gemäldes, das als treue Kopie eines verlorenen Dürerschen Sippenbildes von 1508 bis 1509 erwiesen wird.

Fortsetzung siehe nächste Seite.

BAND IV.

ERNST STEINMANN, DAS GEHEIMNIS DER MEDICIGRÄBER MICHEL ANGELOS.

Groß-Oktav 128 Seiten mit 33 in Doppeltonfarbe gedruckten Abbildungen im Text und 15 Tafeln, davon 10 in Duplex-Autotypie. In eleg. Leinwandband. Preis 12 Mark.

Die Medici-Denkmäler von San Lorenzo boten von jeher Anlaß zu besonderen Betrachtungen. Sie schienen von allen Rätseln in der Kunst Buonarrotis das unbegreiflichste zu sein. Die endgültige Lösung des Problems darf daher das allgemeinste Interesse beanspruchen. Die Erfahrungen einer etwa zehnjährigen Tätigkeit und Beschäftigung mit Michelangelo legte der als Herausgeber des Sixtina-Werkes bekannte Verfasser in dem Buche in einer Form nieder, die als Verbindung höchster dichterischer Kunst mit vollkommenstem Wissen alles dessen, was alte und neue Forschung über den Künstler ergeben hat, bezeichnet werden kann.

Auf die Ausstattung des Bandes, der auch in den Abbildungen mancherlei Unediertes und außerdem einige neue Beiträge zum Problem der Flußgötter Michelangelos bringt, wurde die größte Sorgfalt verwendet.

BAND V.

HANS BÖRGER, GRABDENKMÄLER IM MAINGEBIET vom Anfang des XIV. Jahrhunderts bis zum Eintritt der Renaissance.

Groß-Oktav. 78 Seiten mit 33 Abbildungen auf 28 Tafeln. In elegantem Leinwandband. Preis 12 Mark.

Eine der wichtigsten Aufgaben der mittelalterlichen Kunst stellte das Grabdenkmal. Die Forschung hat dieses Spezialgebiet bisher verhältnismäßig wenig gepflegt, und doch sollte man, ganz abgesehen von den hohen künstlerischen Leistungen dieser Grabplastik, sich längst allgemeiner auf ihre grundlegende Bedeutung für die Datierung anderer Skulpturen besonnen haben. Das vorliegende Werk behandelt ein besonders bemerkenswertes Gebiet, das Maintal mit den Domen zu Bamberg, Würzburg und Mainz und ihren großen Reihen von bischöflichen Grabdenkmälern. Auch die Hauptorte des Mainlaufes sind in die Untersuchung mit hineingezogen.

Die besten und interessantesten Grabdenkmäler des Maintales sind in der Publikation auf 28 Tafeln vorzüglich wiedergegeben.

BAND VI.

ANDREAS AUBERT, DIE MALERISCHE DEKORATION DER SAN FRANCESCO KIRCHE IN ASSISI. EIN BEITRAG ZUR LÖSUNG DER CIMABUE-FRAGE.

Groß-Oktav. 149 Seiten mit 80 Abbildungen in Lichtdruck auf 69 Tafeln; davon 1 farbig. In elegantem Leinwandband. Preis 36 Mark.

CIMABUE gilt heute für eine gewisse Richtung der modernen Kunstkritik, die immer mehr Anhänger findet, als ein Name ohne kunsthistorische Bedeutung. Hand in Hand mit dieser Unterschätzung des Meisters geht eine Vernachlässigung seiner von der Zeit schon stark mitgenommenen Werke, die langsam dem Verfall entgegengehen. Die Reste jener vorgiottesken Kunstepoche zeigen auch in ihrem traurig verwüsteten Zustande eine monumentale Größe und dekorative Werte, die sich mit Giottos Kunst wohl messen können, ja die Voraussetzung Giottos bilden. Von einer tiefen Bewunderung für die Kunst Cimabues getrieben, hielt es der Verfasser an der Zeit, nach jahrelangen ernsten Studien, das Cimabue-Problem von neuem aufzunehmen und dem Meister den ihm gebührenden Platz als Grundstein der italienischen Malerei zurückzugeben.

Der Wert der Publikation wird dadurch ganz besonders erhöht, daß darin auf nicht weniger als 69 Lichtdrucktafeln, wovon 1 farbig, ein überaus reiches, bis jetzt meist unpubliziertes Bildermaterial aus der Zeit Cimabues und Giottos der Forschung zugänglich gemacht wird.

Prospekte stehen Interessenten zur Verfügung.

CHEFS-D'OEUVRE D'ART DE LÀ HONGRIE. (Magyar Mükincsek).

Rédigé par Eugéne de Radisics, avec le concours de M. Jean Szendrei. 3 Bde. mit über 120 Textabbildungen und 55 Tafeln in Heliogravüre und Radierung (11 davon in Farben gedruckt) und 16 Chromolithographien. Gr.-Quart. Budapest 1897—1902. Mk. 255.—.

CHODOWIECKI et LICHTENBERG.

Les tailles-douces des mois de Daniel Chodowiecki dans „l'Almanac de Goettingue" avec les explications de G. Chr. Lichtenberg: Années 1778—83. Publ. avec une introduction histor. sur l'art et la littérature par R. Focke. Avec 72 illustrations sur 12 planches. Leipzig 1901. Origlwd. Mk. 6.—.

DAUN, Berthold, Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn.

IV, 187 S. Gr.-8 mit 89 teils ganzseitigen Abbildungen in Autotypie. Leipzig 1903. Kart. Mk. 10.—.
Eleg. geb. in Ganzlwd. Mk. 12.—.

DEHLI, A., Byzantinisches Ornament in Italien. Auswahl vorbildlicher Einzelheiten aus d. Geb. d. Architektur, Skulptur und Metallarbeit.

2 Serien. 100 Tafeln Gr.-4. Leipzig 1890. In Mappe. Mk. 80.—

DEHLI, H. and G. H. CHAMBERLIN, Norman Monuments of Palermo and environs.

With 78 plates and many illustr. in the text. Fol. Boston 1893/94. In eleganter Mappe. Mk. 65.—.

DENIO, Elisabeth H., Nicolas Poussin.

Leben und Werke. Mit 9 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1898. Mk. 8.—.

DONADINI, E. A., und G. AÅRLÅND, Die Grabdenkmäler der erlauchten Wettiner Fürsten in der kurfürstlichen Begräbniskapelle des Domes zu Meißen.

22 Tafeln in Schwarz- und Bronzedruck und 2 Tafeln in Lichtdruck. Mit 1 Textblatt v. W. Loose. Imp.-Fol. Leipzig 1898. In Mappe. Mk. 100.—.

EHRHARDT, A., Die Kunst der Malerei.

Eine Anleitung zur Ausbildung für die Kunst. Nebst einem Anhang zur Nachhilfe bei dem Studium der Perspektive, Anatomie und der Proportionen. 8, XX. und 295 Seiten mit 53 Tafeln und Text-Illustrationen in Holzschnitt. Zweite Auflage. 1895. Mk. 10.—.

FLECHSIG, Ed., Cranachstudien.

I. Teil. Gr.-8. XVI und 314 Seiten mit 20 Abbildungen. Leipzig 1900. Mk. 16.—.

FURTWÄNGLER, A., Die Sammlung Sabouroff. Kunstdenkmäler aus Griechenland.

2 Folio-Bände mit 149 prachtvollen Tafeln in Heliogravüre und Chromolithographie und mit zahlreichen Abbildungen im Text. Berlin 1883—87. In zwei eleganten Mappen. (375 Mk.). Bis auf ganz wenige Exemplare vergriffen. Mk. 320.—.

Prospekte stehen Interessenten zur Verfügung.

GABELENTZ, H. v. d., Mittelalterliche Plastik in Venedig.

Mit 13 ganzseitigen Abbildungen und 30 Textillustrationen in Autotypie. Leipzig 1903. Mk. 15.—.

GUTHMANN, Johannes, Die Landschaftsmalerei der Toskanischen und Umbrischen Kunst von Giotto bis Rafael.

Mit 14 Tafeln in Lichtdruck und 53 Textillustrationen in Autotypie. Eine stattliche Monographie. — IV, 436 Seiten. — In schöner Ausstattung. Leipzig 1902. Mk. 22.—

GUTHMANN, Johannes, Über Otto Greiner.

57 Seiten Text in gr.-4 mit 3 Lichtdrucktafeln und 14 teils ganzseitigen Illustrationen in Autotypie und Zinkätzung. Leipzig 1903. Eleg. kart. Mk. 2.—.

HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER der holländischen und vlämischen Schule im Königl. Kupferstichkabinet zu Amsterdam.

Herausgegeben von E. W. Moes, Faksimile-Reproduktion in Farben von Emrik & Binger in Haarlem. Das Werk enthält über 100 Zeichnungen auf 100 Tafeln im Formate von 47×60 cm. In 2 eleganten Halbledermappen. Mk. 340.—

HEIN, A. R., Die bildenden Künste bei den Dayaks auf Borneo.

Ein Beitrag zur allgemeinen Kunstgeschichte. Mit 1 Karte. 10 Tafeln und 90 Textillustrationen. Wien 1890. (Mk. 14.—.) Mk. 9.—.

HILDEBRANDT, Friedrich Tieck.

Ein Beitrag zur deutschen Kunstgeschichte im Zeitalter Goethes und der Romantik. Groß-Oktav, XX. und 183 Seiten mit 17 Abbildungen auf 10 Tafeln. Mk. 8.—.

JACOBSEN, Emil und Nerino P. FERRI, Neuentdeckte Michelangelo-Zeichnungen in den Uffizien zu Florenz.

Groß-Folio. 24 Lichtdruck-Tafeln und 40 Seiten Text. Mit 17 meist ganzseitigen Abbildungen in getönter Autotypie. In eleganter Mappe. Mk. 65.—.

JOSEF ISRAELS UND SEINE KUNST.

Fünfzig Photogravüren mit Text nach Jan Veth. Auf holländischem Büttenpapier in Imperial-Folio (74×54 cm), Format der Bildfläche durchschnittlich 50×38 cm, Textumfang in gleichem Format 8 Bogen. In Halbleinwandmappe Mk. 600.—.
In künstlerisch ausgeführter Ledermappe Mk. 700.—.

JUSTI, Ludwig, Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers.

Untersuchungen und Rekonstruktionen. Mit 8 Tafeln und 27 Textabbildungen. 4. Leipzig 1902. Eleganter Leinwdbd. Mk. 20.—.

LEHMANN, Dr. Alfred, Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern bis Dürer.

Mit 72 eigens für das Werk angefertigten Autotypien. XVI. und 252 Seiten. Leipzig 1900. Elegant broschiert. Mk. 16.—.

Prospekte stehen Interessenten zur Verfügung.

Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig.

